

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL RIBEIRO MEDEIROS

**SUITE DA EPOPÉIA BRASILEIRA: ANÁLISE DA OBRA COMPOSICIONAL DE
DELSUAMY VIVEKANANDA MEDEIROS (1938-2004)**

CURITIBA

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL RIBEIRO MEDEIROS

**SUITE DA EPOPÉIA BRASILEIRA: ANÁLISE DA OBRA COMPOSICIONAL DE
DELSUAMY VIVEKANANDA MEDEIROS (1938-2004)**

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Música do
Departamento de Artes da UFPR para a
obtenção do título de Mestre em Música;
linha de pesquisa: Teoria e Criação
Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque**

CURITIBA

2010

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Medeiros, Daniel Ribeiro

Suite da epopéia brasileira: análise da obra composicional
de Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004) / Daniel Ribeiro
Medeiros. – Curitiba, 2010.

147 f.

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque

Dissertação (Mestrado em Música) Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Medeiros, Delsuamy Vivekananda, 1938-2004 – Biografia.
2. Música para violão – análise, apreciação. 3. Estilo musical –
Brasil. I. Título.

CDD 781. 3317

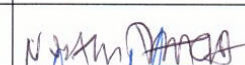
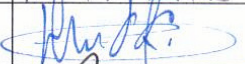
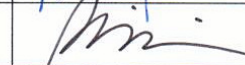
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Daniel Ribeiro Medeiros** para obtenção do título de **Mestre em Música**.


Os abaixo assinados, NORTON DUDEQUE, ORLANDO FRAGA, E SILVANA SCARINCI argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

"SUITE DA EPOPÉIA BRASILEIRA: ANÁLISE DA OBRA COMPOSICIONAL DE DELSUAMY VIVEKANANDA MEDEIROS (1938-2004)"

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
NORTON DUDEQUE - UFPR		APROVADO
ORLANDO FRAGA - EMBAP		APROVADO
SILVANA SCARINCI - UFPR		APROVADO

Curitiba, 04 de novembro de 2010.


Prof. Dr. Norton Dudeque
Coordenador do PPGMúsica

Norton Dudeque
Coordenador P P G Música
SIAPE 0344077

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais pelo apoio incondicional em todas as situações de minha vida e pela educação que me proporcionaram, fazendo com que me torne cada vez mais um ser humano trabalhador, honesto, justo e convicto de todas as minhas escolhas. À eles, que sabem de todas as dificuldades que passei e passo, meu orgulho de ser seu filho.

À minha companheira Rosana da Silva Coelho, pelo carinho, compreensão e paciência por estarmos longe, mas na certeza de que tudo isso valerá a pena. Meu eterno agradecimento.

À Ênio Eduardo Rodrigues Medeiros, pelas ajudas e companheirismo.

Ao professor Norton Dudeque, pela confiança neste trabalho e pelas orientações pontuais, visando sempre o melhor.

Aos professores Orlando Fraga e Silvana Scarinci, por participarem de minhas bancas, assim como pelas considerações sempre pertinentes.

Aos familiares de Delsuamy Vivekananda Medeiros, pela solicitude e compreensão da importância deste trabalho.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, pelas aulas, conversas e presteza em todas as minhas solicitações.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

RESUMO

Essa dissertação trata fundamentalmente da obra composicional do violonista-compositor riograndense Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004). Após o levantamento das peças encontradas, foi realizado um estudo de análise estilística. Para tal, foi estabelecido um diálogo da produção composicional de Vivekananda com a literatura violonística, observando a obra deste músico dentro do panorama composicional violonístico brasileiro. Através das abordagens relacionadas às características extra-musicais, recursos idiomáticos, forma, processo motivico e modalismo, notou-se que sua obra possui referências comuns à vários outros autores, que vão desde a obra de Francisco Tárrega (1852-1909) a Heitor Villa-Lobos (1887-1959). As análises estruturais, fundamentadas em Salzer (1952) e circunscritas somente à obra de Vivekananda, apresentam uma maneira bastante particular de articular estruturas musicais.

Por se tratar de um músico ainda desconhecido em âmbito acadêmico, foi necessário o levantamento e registro de parte de sua trajetória profissional.

Palavras-chave: Violão no Brasil; Violão no Rio Grande do Sul; Delsuamy Vivekananda Medeiros; Análise estilística.

ABSTRACT

This research approaches the work of the Brazilian guitarist-composer Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004). In order to establish a dialogue between his compositions and the guitar literature from South America, particularly, Brazilian, I adopt a comparative analytical study based on style analysis. For instance, I compare several music structuring elements, such as idiomatic resources, form, motivic process and modalism, in compositions by Francisco Tarrega (1852-1909), Agustin Barrios (1885-1944) and Heitor Villa-Lobos (1887-1959) with Vivekananda's work. The structural analysis, based on Salzer (1952), is limited to Vivekananda's music, and attempts to show how he articulates musical structures.

By being a musician still unknown to the academic community, it is necessary to survey and document information on part of his career.

Keywords: Guitar in Brazil; Guitar in the Rio Grande do Sul; Delsuamy Vivekananda Medeiros; Stylistic analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Foto extraída da edição de 21 de junho de 1963 do jornal Diário Popular (contra-capa).	16
FIGURA 2 - Lá maior com sexta acrescentada em <i>Romance</i> (comp.7).....	35
FIGURA 3 - Lá maior com sétima e nona em <i>Caravela</i> (comp.1-2).....	35
FIGURA 4 - <i>Recordações de minha infância</i> (comp.4-9).	36
FIGURA 5 - Compassos iniciais de <i>Confesión (romanza)</i> de Barrios.	38
FIGURA 6 - Compassos iniciais de <i>Romance</i> de Vivekananda.	38
FIGURA 7 - Trecho extraído de Bernstein (2009, p.23).	47
FIGURA 8 - Início da Parte A do <i>Estudo nº6</i> (comp. 1-6).....	47
FIGURA 9 - Início da Parte A' do <i>Estudo nº6</i> (comp. 28-32).....	47
FIGURA 10 - Parte A do <i>Estudo nº 10</i> (comp. 1-20).	48
FIGURA 11 - <i>Prelúdio nº3</i> de Heitor Villa-Lobos (comp.9-12).....	49
FIGURA 12 - <i>Recuerdos de Alhambra</i> (Trémolo) de Francisco Tárrega (comp. 1-2)51	
FIGURA 13 - <i>Rosário</i> (comp.1-6).....	52
FIGURA 14 - Exemplo de <i>tambora</i> (AGUADO, 1825, p.48-49).....	53
FIGURA 15 - <i>Gran Jota Aragonesa</i> (Variação 17).	53
FIGURA 16 - <i>Aconquija</i>	54
FIGURA 17 - Compassos finais de <i>Toada Sertaneja</i> (PRANDO, 2008, p.228).	54
FIGURA 18 - <i>Festa do Bonfim</i> de Othon Saleiro (PRANDO, 2008, p.206).	55
FIGURA 19 - Compassos 1 e 2 de <i>Dança Macabra</i>	55
FIGURA 20 - <i>Pindorama</i> (comp. 32-48).	55
FIGURA 21 - Compassos 26 a 28 de <i>Independência</i>	56
FIGURA 22 - <i>Tabal, Tabalet</i>	57
FIGURA 23 - <i>Caja</i> na variação 8 em <i>Gran Jota Aragonesa</i>	57
FIGURA 24 - Textura a duas vozes em <i>Marcha triunfal brasileira</i> (comp.193-210). .	59
FIGURA 25 - <i>Senzala</i> (comp.12-17).	60
FIGURA 26 - Modo de execução.	61
FIGURA 27 - <i>Tambora</i> e percussão no tampo em <i>Batuque</i>	62
FIGURA 28 - <i>Tambora</i> e percussão no tampo em <i>Côco-baião</i>	63
FIGURA 29 - Acordes paralelos prolongando o V ⁷ (comp.7-24).	64

FIGURA 30 - <i>Estudo nº12</i> (comp.1-7).....	65
FIGURA 31 - <i>Caravela</i> (comp.78-91).....	66
FIGURA 32 - Acordes paralelos somados às notas pedais soltas.	67
FIGURA 33 - CODA de <i>O Mestiço</i> (comp.53-58).....	67
FIGURA 34 - <i>Senzala</i> (comp.19-24).	68
FIGURA 35 - Forma e organização das partes em <i>Recordações de minha infância</i> (Serenata).	69
FIGURA 36 - Forma e organização das partes em <i>Dança macabra</i>	70
FIGURA 37 - Parte A de <i>Marieta</i>	71
FIGURA 38 - Parte B de <i>Marieta</i>	72
FIGURA 39 - <i>Sueño de la muñeca</i> (Barrios).	73
FIGURA 40 - Parte A de <i>Brasília</i>	75
FIGURA 41 - Parte B de <i>Brasília</i>	76
FIGURA 42 - Parte A de <i>Caravela</i>	78
FIGURA 43 - Parte B de <i>Caravela</i>	80
FIGURA 44 - Organização formal de <i>O mestiço</i>	81
FIGURA 45 - Partes A, B e C de <i>O mestiço</i>	82
FIGURA 46 - Parte D de <i>O mestiço</i>	83
FIGURA 47 - <i>Prelúdio 3</i> (Villa-Lobos).	85
FIGURA 48 - Parte A de <i>Romance</i>	87
FIGURA 49 - Primeira frase de <i>Romance</i> (comp.1-6).....	88
FIGURA 50 - Condução de vozes da primeira frase de <i>Romance</i> (comp.1-6).....	88
FIGURA 51 - Partes A e B de <i>Recordando os pagos</i> (milonga).....	89
FIGURA 52 - Análise motívica da Parte B de <i>Recordando os pagos</i> (milonga).	90
FIGURA 53 - Condução de vozes na Parte B de <i>Recordando os pagos</i> (milonga). .	90
FIGURA 54 - Primeira página do <i>Estudio de concierto nº1</i> (Barrios).	91
FIGURA 55 - <i>Estudio de concierto nº1</i> (comp.10-16).....	92
FIGURA 56 - Parte A (comp.1-12) de <i>Caravela</i>	93
FIGURA 57 - Variação do segmento inicial.	94
FIGURA 58 - <i>Último Porto (II)</i> (comp.1-8).	95
FIGURA 59 - Parte A (comp.1-12) de <i>Pindorama</i>	96
FIGURA 60 - <i>Estudo nº6</i> (comp.1-5).....	96
FIGURA 61 - Parte B de <i>Independência</i> (comp.7-19).	97
FIGURA 62 - Análise do primeiro segmento (comp.7-11).	97

FIGURA 63 - Parte D de <i>Pindorama</i> (comp.59-76).	98
FIGURA 64 - Parte A de <i>Caravela</i> (comp.1-16).	101
FIGURA 65 - Parte A de <i>Caravela</i> (comp.1-12).	102
FIGURA 66 - <i>Estilo recitativo</i> e cadência.	102
FIGURA 67 - Modo <i>mixolídio</i> .	102
FIGURA 68 - Parte B de <i>Caravela</i> .	103
FIGURA 69 - Parte C de <i>O mestiço</i> .	104
FIGURA 70 - Parte A de <i>Senzala</i> .	105
FIGURA 71 - Parte B de <i>Independência</i> .	106
FIGURA 72 - Modo <i>frígio</i> .	106
FIGURA 73 - Parte C de <i>Independência</i> .	107
FIGURA 74 - Parte D de <i>Pindorama</i> .	108
FIGURA 75 - <i>Suite “in modo polonico”</i> .	109
FIGURA 76 - <i>Agogo</i> (comp.40-47).	109
FIGURA 77 - <i>Redução</i> (comp.40-47).	110
FIGURA 78 - Sonoridade <i>mixolídia</i> em <i>Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira</i> (BATTSTUZZO, 2009, p.161-167).	110
FIGURA 79 - Primeira página do <i>Prelúdio nº 5</i> (Ponteados nordestinos).	112
FIGURA 80 - Parte A (comp.1-6) de <i>A corte</i> .	115
FIGURA 81 - Parte B (comp.12-19) de <i>Recordando os pagos</i> .	116
FIGURA 82 - Condução de vozes na Parte B (comp.12-19) de <i>Recordando os</i> <i>pagos</i> .	117
FIGURA 83 - Parte B (comp.7-12) de <i>A corte</i> .	118
FIGURA 84 - Condução de vozes na Parte B (comp.12-19) de <i>A corte</i> .	119
FIGURA 85 - Parte D (comp.59-76) de <i>Pindorama</i> .	120
FIGURA 86 - Parte C (comp.16-31) de <i>O mestiço</i> .	122
FIGURA 87 - Seção c da Parte C (comp.78-89) de <i>Brasília</i> .	124
FIGURA 88 - CODA (comp.154-176) de <i>Brasília</i> .	126
FIGURA 89 - Parte B (comp.18-50) de <i>Caravela</i> .	129
FIGURA 90 - Resumo da Parte B (comp.18-50) de <i>Caravela</i> .	130
FIGURA 91 - Parte A (comp.1-18) de <i>Caravela</i> .	132
FIGURA 92 - Parte B (b) (comp.7-19) de <i>Independência</i> .	135
FIGURA 93 - Parte C (c) (comp.55-70) de <i>Independência</i> .	137

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Lista de obras e autores recorrentes em programas de concertos de Delsuamy Vivekananda.....	24
TABELA 2 - Relação de composições.	29
TABELA 3 - Composições levantadas.	33
TABELA 4 - Resumo das formas das peças que compõem o primeiro grupo.	70
TABELA 5 - Resumo das formas da <i>Suite da epopéia brasileira</i>	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – BIOGRAFIA	15
1.1. Sobre o nascimento	15
1.2. Atividade docente	16
1.3. O concertista	18
1.3.1. Análise do repertório	22
1.4. O compositor	25
1.5. Outras atividades (Rádio)	30
1.6. Considerações	31
CAPÍTULO II – ANÁLISES	33
2.1. Características extra-musicais	33
2.1.1. Aspectos programáticos	33
2.1.2. Considerações sobre o caráter alusivos dos títulos	35
2.1.2.1. <i>Recordações de minha infância</i> (1957)	35
2.1.2.2. <i>Dança macabra</i> (1962)	36
2.1.2.3. <i>Romance</i> (1963)	37
2.1.2.4. <i>Recordando os pagos – milonga</i> (1965)	38
2.1.2.5. <i>Suite da epopéia brasileira – Peças características</i> (19[78])	39
2.1.3. Diálogo com o repertório violonístico	40
2.1.4. Considerações	43
2.2. Recursos idiomáticos	45
2.2.1. Recursos idiomáticos na obra de Delsuamy Vivekananda	50
2.2.1.1. <i>Tremolo</i>	50
2.2.1.2. <i>Tambora</i>	52
2.2.1.3. <i>Caja</i>	56
2.2.1.4. Alternância de recursos em um mesmo segmento musical	60
2.2.1.5. Movimento paralelo (<i>paralelismo</i>) de acordes	63
2.2.2. Considerações	68
2.3. Forma	69
2.4. Processo motivico	86
2.5. Modalismo	100
2.6. Análise estrutural	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

Atualmente, se verifica um número considerável de trabalhos acadêmicos referentes à produção violonística no Brasil através das mais variadas abordagens e temas. Uma pequena parcela destes estudos pode ser exemplificada através das seguintes dissertações de mestrado: *Os 12 Estudos para Violão de Villa-Lobos – Revisão dos Manuscritos Autógrafos e Análise Interpretativa de 3 Interpretações Integrais* (1993)¹, de Krishna Salinas Paz; *O violão na Cidade de São Paulo: no Período de 1900 a 1950* (1995), de Giacomo Bartoloni²; *O Compositor Isaías Sávio e suas obras para violão* (2001), de Maurício Orosco³; *Américo Jacomino “CANHOTO” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo* (2002)⁴, de Gilson Antunes; *Introdução à obra para violão solo de Guerra-Peixe* (2002), de Clayton Vetromilla⁵; *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone* (2004), de Flávio Apro⁶; dentre vários outros.

Estes trabalhos suprem uma carência destacada por Paulo Castagna e Werner Schwartz já no ano de 1993. Conforme os autores, no que diz respeito à publicação de livros, dissertações e teses à época em que este artigo foi publicado,

A música brasileira para o instrumento [violão], que teve uma rápida evolução em nosso século e uma aceitação internacional sem precedentes, não recebeu a mesma sistematização, estando, ainda, pouco representada em trabalhos dessa natureza (CASTAGNA; SCHWARTZ, 1993, p.190)⁷.

Embora se verifique uma melhora quantitativa neste panorama, destacamos aqui a considerável falta de temas que tratem da produção⁸ violonística no Estado

¹ Dissertação em Práticas Interpretativas (Escola de Música da UFRJ).

² Dissertação em Musicologia (Instituto de Artes (IA) da UNESP).

³ Dissertação em Musicologia (Escola de Comunicações e Artes-ECA da USP).

⁴ Dissertação em Musicologia (Escola de Comunicações e Artes-ECA da USP).

⁵ Dissertação em Práticas Interpretativas (Escola de Música da UFRJ).

⁶ Dissertação em Práticas Interpretativas (Instituto de Artes-IA da UNESP).

⁷ CASTAGNA, Paulo & SCHWARZ, Werner. Uma bibliografia do violão brasileiro 1916-1990. **Revista Música**, São Paulo, v.4, n.2, p.190-218, nov. 1993.

⁸ O termo “produção”, aqui se refere à circulação de artistas, composições, cursos, prática de docência, etc.

do Rio Grande do Sul. É dentro deste contexto que o tema do presente trabalho está inserido.

Através do levantamento e análise, traçamos um panorama estilístico do perfil composicional da obra do violonista/compositor Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004). Trata-se de um músico oriundo do extremo-sul do Brasil, o qual atuou num período que se estende de fins da década de 1950 até meados de 1990. Seu trabalho se estende através das atividades de docência, *performance* e composição.

Em decorrência do cenário mencionado acima, foi inevitável deparar-se com a falta de referências que tratassem especificamente de Vivekananda. Foram encontradas breves menções nos livros *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel* (2005)⁹ e *História do Conservatório de Música de Pelotas* (1992)¹⁰, bem como em artigos encontrados nas revistas *Violão e Mestres* (1968)¹¹ e *Assovio* (2001)¹². Sendo assim, uma atividade necessária ao nosso trabalho foi o levantamento de fontes primárias, como matérias de jornais, programas de concertos, *curriculum vitae*, cartas, gravação, entre outras, a fim de que pudéssemos registrar, ao menos, parte da trajetória profissional deste músico.

A maior parte do material foi coletado junto ao arquivo pessoal do próprio músico¹³. Na Bibliotheca Pública Pelotense, foram consultadas matérias em edições do Jornal Diário Popular (Pelotas). Estas, por exemplo, mostram que Vivekananda já possuía certo destaque como violonista radicado na cidade de Pelotas desde a década de 1960.

Sendo assim, através da escassez de referências e da falta de conhecimento acerca da produção violonística no Estado do Rio Grande do Sul, observa-se o caráter inédito do tema, assim como a motivação principal deste trabalho, o qual tem como objetivo fundamental a busca por conhecimento estilístico/composicional da produção de Vivekananda dentro do contexto violonístico brasileiro. O foco principal, portanto, reside na análise estilística.

⁹ SOUZA, Márcio; PORTO, Patrícia Pereira. Violonistas. In: NOGUEIRA, ISABEL PORTO (Org.). **História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

¹⁰ CALDAS, Pedro Henrique. **História do Conservatório de Música de Pelotas**. Pelotas: Semeador, 1992.

¹¹ ANTÔNIO, Paulo. Sávio homenageado em Porto Alegre. **Violão e Mestres**. São Paulo, n.9, p.27-28, 1968.

¹² SOUZA, Márcio de. 1968: o violão chega à faculdade. **Assovio**. Porto Alegre, n. 7, p. 5, mar. 2001.

¹³ O qual encontra-se em posse de sua família. Agradeço desde já os familiares pela disponibilidade e compreensão da importância deste trabalho.

Conforme Appel (1974), a análise estilística lida com:

A identificação de características na música de compositores e escolas por meio de uma abrangente análise da harmonia, ritmo, melodia, e som (todos os elementos, tais como timbre e textura), assim como a forma. Dentro destas categorias, a análise estilística considera todas as ramificações apropriadas à música examinada, aplicando procedimentos analíticos em todas as dimensões, dos pequenos detalhes à comparações de movimentos inteiros e ciclos, distinguindo fenômenos coincidentes significativos através de sistemáticas e consistentes estruturas de referência. Essa abordagem, a qual lida concretamente com as notas musicais em si, complementa considerações estéticas e históricas do estilo (APPEL, 1974, p.812)¹⁴.

Para tal, foi tomado como referencial o livro *Style and Music – theory, history and ideology* (1989) de Leonard B. Meyer¹⁵. O autor discorre sobre uma série de problemas e estratégias que envolvem a abordagem analítica de cunho estilístico, apresentando diretrizes que consideram aspectos históricos e culturais. Para Meyer, o:

Estilo é uma replicação [reprodução] de uma padronização, tanto no comportamento humano como pelos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de restrições [*constraints*] (MEYER, 1989, p.3).

Basicamente, este conceito já traz implicações metodológicas, uma vez que os artefatos surgem a partir de um contexto cultural. Dessa forma, a análise possui uma tarefa a mais. No caso específico de nosso trabalho, foi estabelecido um diálogo entre a obra composicional de Vivekananda com a de outros autores, sejam contemporâneos ou anteriores a ele, a fim de observar certas características comuns em se tratando de processos composicionais.

Os principais referenciais para as análises de superfície estão nos livros *Fundamentos da composição musical* (1991)¹⁶, de Arnold Schoenberg, e *Form in tonal music* (1979)¹⁷, de Douglass Green, além de outros. Para as análises estruturais mais aprofundadas, o livro *Structural hearing: tonal coherence in music*

¹⁴ APPEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 8 ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974. 951p.

¹⁵ MEYER, Leonard. **Style and music: theory, history, and ideology**. Chicago: University of Chicago, 1996. Serão utilizados outros referenciais teóricos neste estudo, os quais também serão tratados mais detalhadamente no capítulo *Fundamentação teórica*.

¹⁶ SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

¹⁷ GREEN, Douglass. **Form in tonal music: na introduction to analysis**. USA: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

(1962)¹⁸, de Felix Salzer, é o principal referencial. Para o autor, é um grande equívoco ter em mente que a abordagem desenvolvida por Schenker somente seja válida para a música que vai do século XVIII ao XIX. O autor observa que suas idéias “[...] podem aplicar-se e estender-se aos estilos de música mais diversos e que a ampla concepção que fundamenta sua proposta não está confinada a nenhum período histórico da música” (Salzer, 1952, p.18)¹⁹.

No capítulo I (*Biografia*) serão abordados alguns aspectos acerca da carreira musical de Delsuamy Vivekananda Medeiros no que diz respeito à docência, *performance* e composição. Também apresentaremos uma análise de seu repertório colhido em programas de concertos, bem como em seu acervo particular de partituras, a fim de que se tenha uma idéia dos conteúdos estéticos aos quais o intérprete teve contato. Além disso, foi desenvolvido um catálogo de suas composições encontradas e não-encontradas, com informações sobre o estado em que se encontram, circulação, etc.

O capítulo II (*Análises*) está dividido em quatro partes. Em *Características extra-musicais*, são trabalhados aspectos que envolvem a relação com os títulos alusivos. Em *Recursos idiomáticos*, são abordados elementos técnico/violonísticos utilizados na obra composicional do violonista/compositor gaúcho. Em *Análises de superfície* são apresentadas amostras que relacionam a obra de Delsuamy Vivekananda com a de outros autores no que diz respeito à organização da *forma*, *processos motivicos* e a utilização do *modalismo*. Nas *Análises estruturais*, são tratados no âmbito de sua obra, os aspectos mais característicos de sua maneira de articular as estruturas por ele desenvolvidas.

Acredita-se que além de oferecer todos os elementos apontados acima, este trabalho pode contribuir para o enriquecimento do conhecimento científico relacionado à música e ao violão em nosso país.

¹⁸ SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music**. New York: Dover Publications, 1962.

¹⁹ SALZER, Felix. **Audición estructural: coherencia tonal en la música**. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor, 1952.

CAPÍTULO I – BIOGRAFIA

1.1. Sobre o nascimento

As informações em algumas das fontes levantadas até o momento divergem quanto ao local e ao ano de nascimento de Delsuamy Vivekananda:

- *Curriculum vitae*²⁰ de Vivekananda: 9 de fevereiro de 1938, em Pelotas;
- Em vários programas de concertos: nascimento na cidade de Bagé (sul do Rio Grande do Sul, fronteira com o Uruguai)²¹;
- No artigo *Violonistas*²²: nascimento no ano de 1937 (PORTO; SOUZA, 2005, p.278).

Em decorrência desta divergência, tomaremos o *curriculum* do próprio músico como fonte possuidora de maior credibilidade. Portanto, ficaremos com: Pelotas, 9 de fevereiro de 1938.

Delsuamy Vivekananda faleceu no ano de 2004.

²⁰ Documento levantado no arquivo pessoal de Vivekananda, o qual encontra-se em posse da família. Esta mesma informação é corroborada pelos familiares em conversas informais.

²¹ Em um dos currículos encontrados consta a informação de que o violonista nasceu na cidade de Pelotas e foi criado na cidade de Bagé.

²² SOUZA, Márcio; PORTO, Patrícia Pereira. Violonistas. In: NOGUEIRA, ISABEL PORTO (Org.). **História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Porto Alegre: Pallotti, 2005.



FIGURA 1 - Foto extraída da edição de 21 de junho de 1963 do jornal Diário Popular (contracapa).

1.2. Atividade docente

Logo ao chegar em Pelotas, no ano de 1959, Delsuamy passa a lecionar no Conservatório de Música Rossini²³. Sua atuação nesta instituição foi até o ano de 1961²⁴. Também lecionou fora de instituições tradicionais de ensino musical na cidade. Tratam-se de aulas particulares. Sobre estas, foram levantados registros em edições dos meses de janeiro e fevereiro de 1963 do jornal Diário Popular²⁵:

²³ RECITAL de Violão – Delsuamy Vivekananda, Theatro Sete de Abril, 24 de novembro de 1965 (Programa de concerto); RECITAL de Violão – Delsuamy Vivekananda, Conservatório de Música, Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, 1968 (Programa de concerto) Disponibilizado pelo Centro de Documentação Musical da UFPel; RECITAL de Violão – Delsuamy Vivekananda, Teatro Gonzaga, 6 de julho de 1966; (Programa de concerto).

²⁴ *Curriculum vitae*.

²⁵ As edições do jornal Diário Popular que foram pesquisadas encontram-se no Centro de Documentação e Obras Valiosas (CEDOV) da Bibliotheca Pública Pelotense.

VIOLÃO POR MÚSICA²⁶

Aprenda violão por música, clássica ou popular, e execute uma melodia em apenas um mês.

Prof. DELSUAMY VIVEKANANDA

Rua Uruguai, 823 – Telefone: 5429 (VIOLÃO por música, 1963, [s/p])²⁷.

No entanto, sua atividade docente de maior importância se deu no Conservatório de Música de Pelotas²⁸. Em 1967, o curso de violão foi criado em caráter não-oficial, tendo Vivekananda como primeiro professor. O curso foi regulamentado no ano de 1973, assim como a situação funcional do professor (CALDAS, 1992, p.44). Além disso, Souza e Porto (2005) destacam:

[...] Delsuamy Vivekananda de [sic] Medeiros protagonizou um importante papel na estruturação do Curso de Violão Clássico na instituição. Durante o período que foi professor do Conservatório [de Música de Pelotas], desenvolveu importante atividade docente, impondo sua técnica violonística enérgica e vigorosa (PORTO; SOUZA, 2005, p.278).

Como reflexo deste trabalho, destacamos aqui dois ex-alunos de Vivekananda: Luis Hadê e Clayton Vetromilla. Ambos atuaram como professores de violão no Conservatório de Música da UFPel. No início da formação de Luis Hadê:

[...] quase não havia professores de violão na cidade de Pelotas, tampouco acesso a livros e partituras sobre o instrumento. Nesse contexto se deu seu [...] encontro com o professor Delsuamy Vivekananda Medeiros, então professor do Conservatório de Música, com o qual pôde ter acesso aos princípios da técnica instrumental (PORTO; SOUZA, 2005, p.278).

Sobre o segundo, Porto e Sousa (2005) comentam: “Clayton Vetromilla iniciou seus estudos de violão com Delsuamy Vivekananda no Conservatório de Música de Pelotas” (Ibid., p.281).

Em sua trajetória como professor do Conservatório de Música da UFPel, chama atenção uma série de ofícios referentes a abertura e conclusão do processo de concessão do título de *notório saber*. Aberto pela direção do Conservatório no ano de 1987, tinha como objetivo elevar a titulação de Vivekananda no intuito de que pudesse ingressar no plano de carreira da Universidade Federal de Pelotas, como

²⁶ Conforme Prando (2008, p.59), o termo *violão por música* refere-se ao ensino do violão que se utiliza da partitura, ao contrário da transmissão de conhecimento via oral.

²⁷ VIOLÃO por música. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 9[. 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 26, 30, 31, jan. e 1^ª], fev. 1963.

²⁸ Fundado no ano de 1918, veio a ser incorporado definitivamente à Universidade Federal de Pelotas no ano de 1983.

professor de ensino superior²⁹. Entretanto, tal processo foi finalizado através do ofício nº 071/91 datado em 5 de agosto de 1992. Neste consta resposta negativa à solicitação feita pela direção do conservatório.

1.3. O concertista

A atividade concertista de Delsuamy Vivekananda é bastante extensa. Tratam-se de concertos realizados num período que vai de fins da década de sessenta até a década de noventa. Trataremos aqui dos fatos que mais chamam atenção, bem como do perfil geral do repertório que Vivekananda executou.

Dentre todas as fontes levantadas, destaca-se a estréia “oficial” de Vivekananda como concertista no Conservatório de Música de Pelotas, em 1963³⁰. Na crítica escrita por Sól³¹ temos o seguinte registro: “[...] agora, a noite de 18 de junho de 1963 ficará assinalada, nos anais do Conservatório de Pelotas, como sendo o da estréia, ali, do jovem e novel guitarrista bagéense Delsuamy Vivekananda [...]” (SÓL, 1963, [s/p])³².

Por outro lado, outros registros apontam para uma atividade concertista substancial anterior a esta “estréia” oficial. Em matéria publicada no dia 3 de julho de 1960³³, o jornal Diário Popular destaca:

Pelotas tem agora frequentemente oportunidade de ouvir através de rádios locais Delsuany [sic] V. Medeiros, que no violão tem feito bonitas e sentidas interpretações que o destacam no panorama artístico da cidade” (NOTAS de arte..., 1960, [s/p]).

Além disso, o mesmo jornal divulgou a atuação de Vivekananda em Porto Alegre, na PRH-2 (prefixo da Rádio Farroupilha) e na TV-Piratini:

A convite da Rádio Farroupilha e da TV-Piratini de Pôrto Alegre, passou o fim de semana naquela capital, regressando ontem, a esta cidade [Pelotas], o conhecido violonista pelotense Delsuamy Vivekananda Medeiros, que aqui tem atuado em diversas oportunidades e colhido justos aplausos.

²⁹ Consta no Ofício 074/87 que Vivekananda estava lotado como Técnico em Música.

³⁰ Os *curricula vitae* do próprio músico dão conta desta informação.

³¹ Pseudônimo do crítico musical Waldemar Coufal. Diversas críticas suas encontram-se em muitas edições do jornal Diário Popular (Pelotas).

³² SÓL. Música: Recital de violão. **Diário Popular**, Pelotas, 21 jun. 1963. [s/p].

³³ NOTAS de arte: Vivekananda Medeiros. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 3 jul. 1960.

Delsuamy apresentou-se em programas da PRH-2, sexta, sábado e domingo, e, segunda-feira à noite, em especial exibição, na TV-Piratini (DELSUAMY atuou na prh-2..., 1960, p.4)³⁴.

A nosso ver torna-se no mínimo intrigante o destaque dado à estréia oficial no Conservatório de Música de Pelotas em relação a uma atividade concertista já estabelecida anteriormente. Em decorrência disso, surgem as seguintes questões:

- Por que o próprio músico, em seus curricula vitae, destaca o concerto realizado em 18 de junho de 1963, no Conservatório de Música de Pelotas, como seu concerto de estréia?
- Qual o motivo de tamanha importância deste recital, uma vez que o violonista já havia se apresentado até mesmo em Porto Alegre, gravando programas para a TV-Piratini?
- Seria alguma espécie de ritual de aceitação por parte de uma determinada comunidade musical?

Um dos fatos que chamam atenção em sua carreira diz respeito aos concertos realizados em Montevideu no ano de 1965. A primeira referência encontra-se na matéria publicada no jornal *Diário Popular* no dia 6 de junho de 1965³⁵: “Delsuamy Vivekananda viajou na manhã de hoje para Montevideu, onde se apresentará em salas de concerto e outros ambientes de arte [...]” (DELSUAMY vivekananda foi..., 1965, [s/p]). Em *Delsuamy Vivekananda: una passion, la guitarra*³⁶, há o registro de sua estada em Montevideu, bem como a divulgação dos concertos que o músico gaúcho realizou nesta capital:

Se llama Delsuamy Vivekananda [...]. Estuvo anoche en nuestra redacción y pudimos escucharlo en un extraño concierto. Entre el teclear de las máquinas, los ruidos de las linotipos y el apressuramiento de la hora del cierre de la primera edición, Vivekananda comenzó con LUAR DO CERTAO [sic] (del folklore del nordeste brasileño) y continuó con PRELUDIO Nº 1 de Bach, MINUETO de Beethoven, ASTURIAS de Albéniz, y su guitarra fué de a poco imponiéndose al ruido ambiente. [...] Aquí estará

³⁴ DELSUAMY atuou na PRH-2 e na TV-Piratini: P.ALEGRE. **Diário Popular**, Pelotas, p.4, 14 jul. 1960.

³⁵ DELSUAMY Vivekananda foi apaludido de pé: recitais – Seguiu, hoje, para Montevideu. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 6 jun. 1965.

³⁶ A matéria intitulada *Delsuamy Vivekananda Atuará, Hoje, Na Rádio 'El Espectador'* destaca a apresentação que o violonista gaúcho realizou no dia 12 de junho de 1965 na rádio emissora uruguaia (DELSUAMY vivekananda atuará, hoje, na rádio 'el espectador'. **Diário Popular**, [s/p], 12 jun., 1965).

una semana y sólo actuará mañana sábado en una radioemisora y en el centro folklórico Teluria.³⁷

Nesta mesma matéria consta que o violonista esperava “obter uma bolsa para completar seus estudos de violão [...] junto a Abel Carlevaro”³⁸. Até o momento nenhum documento que remete à concretização de tal período de estudos foi encontrado³⁹.

O retorno de Vivekananda a Pelotas está assim registrado na matéria *Aulas de violão*: “Retornando de suas férias, durante as quais realizou recitais nesta cidade [Pelotas] e em Montevidéu, o prof. Delsuamy Vivekananda voltará a ministrar aulas aos seus alunos” (AULAS de violão, 1965, [s/p])⁴⁰. Ao que tudo indica, a estada do violonista no Uruguai ocorreu no período de 6 a 26 de junho de 1965.

É interessante notar que após os eventos no Uruguai, surge em vários programas de concertos e matérias de jornais uma menção honrosa dirigida a Vivekananda, a qual é atribuída a Abel Carlevaro. A menção diz que Delsuamy possuía “condições naturais de violonista nato de primeira linha” (SÓL, 1965, [s/p])⁴¹.

No ano de 1968, Delsuamy Vivekananda participou de um importante momento do violão no Rio Grande do Sul. Trata-se do reconhecimento dado pelo Governo Federal ao Liceu Musical Palestrina, passando esta a ser uma instituição de ensino superior em música no estado do Rio Grande do Sul. Consequentemente, o ensino do violão elevou-se a tal grau. Entre as comemorações, foi realizado um recital de violão em homenagem ao uruguaio Isaías Sávio, fundador da primeira cadeira de violão do Brasil, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo⁴². Conforme Souza (2001): “No palco do Theatro São Pedro aconteceu uma

³⁷ Documento sem instituição de procedência. Entretanto, conforme o próprio músico registra em seus currículos, tal artigo consta em uma edição do jornal uruguaio El Paiz. Essa informação é corroborada por Alfredo Escande, pesquisador e ex-aluno de Abel Carlevaro. Para o uruguaio: “El recorte [do jornal] parece ser, efectivamente, del diario El País (por el tipo de letra y diagramación)” (ESCANDE, 2009, mensagem pessoal).

³⁸ Documento sem instituição de procedência.

³⁹ Conforme o músico Possidônio Tavares, em conversa telefônica realizada no dia 26 de fevereiro de 2010, Delsuamy Vivekananda estudou durante alguns anos com o professor uruguaio. Segundo ele, Vivekananda comentou em conversas particulares que o fato de seu pai ainda morar na cidade de Bagé facilitou suas viagens à capital uruguaia.

⁴⁰ AULAS de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 26 jun. 1965.

⁴¹ SÓL. O próximo recital de Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, 24 out. 1965. [s/p].

⁴² Segundo Giacomino Bartoloni (1995 apud OROSCO, 2001), Sávio “é o maior responsável pela implantação do ensino sistemático do violão em São Paulo e por extensão, no Brasil”. Sendo assim, nota-se a importância do evento.

homenagem à Sávio, quando dois professores locais (João Dornelles⁴³ e Delsuamy Vivekananda), [...] apresentaram um recital público” (SOUZA, 2001, p.5)⁴⁴. Antônio (1968) ainda registra: “Vivekananda [...] interpretou com expressividade o *Prelúdio nº 1* de Villa-Lobos, através de um fraseio claro e sensível” (ANTÔNIO, 1968, p.28)⁴⁵.

O nome de Vivekananda também está ligado ao *1º Seminário Internacional de Violão* do Liceu Palestrina. A participação no concurso de intérpretes neste seminário rendeu-lhe o primeiro lugar:

Por ocasião do 1º Seminário Internacional de Violão [...], tive o grato prazer de ter como meu aluno o senhor Delsuany [sic] Vivekananda, na categoria concertista [...]. Não foi quimera casualidade a sua classificação, obtendo nota máxima de 10 (dez), mas sim, foi a imposição do esforço [sic] e da qualidade. Delsuany [sic] Vivekananda merece todo o apoio do Governo [sic] de sua terra e da cultura dêsse [sic] País, pois suas qualidades devem ser apresentadas em qualquer ponto do Brasil e do exterior (SÁVIO, 1º de agosto de 1969)⁴⁶.

No arquivo pessoal do violonista foi encontrada outra carta que se refere ao primeiro lugar obtido. Redigida pela direção do Liceu Musical Palestrina, se dirige ao então secretário executivo do Plano Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura. Conforme o documento:

[...] o Seminário Internacional de Violão, revelou dentre uma centena de seminaristas, um elemento de altíssima [sic] capacidade técnica. Nos referimos ao cidadão Delsuany [sic] Vivekananda. Efetivamente o referido seminarista revelou tão grandes qualidades técnicas, que a Banca Examinadora, formada entre outros, pelos professores [sic] Isaías Sávio e Eny Camargo, não titubearam de lhe conferir a nota máxima. Não apenas fez [sic] jus [sic] ao prêmio maio [sic] do Seminário, como também esta Direção empenha-se no sentido de apresenta-lo [sic] oficialmente a todos os setores culturais e artísticos do Brasil ([CRIVELLARO], 1º de agosto de 1969)⁴⁷.

Caldas (1992) também comenta o fato. Conforme o autor, Delsuamy foi “premiado no 1º Seminário Internacional de Violão da Faculdade Musical Palestrina” (CALDAS, 1992, p.44).

⁴³ Nos *curricula vitae* de Vivekananda consta que João Dornelles foi seu professor de violão na cidade de Bagé.

⁴⁴ SOUZA, Márcio de. 1968: o violão chega à faculdade. **Assovio**. Porto Alegre, n. 7, p. 5, mar. 2001.

⁴⁵ ANTÔNIO, Paulo. Sávio homenageado em Pôrto Alegre. **Violão e Mestres**, São Paulo, n.9, pp.27-28, 1968.

⁴⁶ Isaías Sávio. Carta escrita em Porto Alegre no dia 1º de agosto de 1969. Documento levantado junto à família de Vivekananda.

⁴⁷ [Antônio Crivellaro], Diretor Presidente do Liceu Musical Palestrina, carta escrita no dia 1º de agosto de 1969.

Sobre sua participação em outras edições dos seminários, foram encontradas referências aos anos de 1970 e 1974. Em um de seus currículos registra-se a informação de que fora um dos professores do 2º Seminário em 1970. Provavelmente em decorrência da premiação recebida no primeiro seminário. Sobre sua participação nesta edição, Antônio Carlos Barbosa-Lima faz o seguinte relato do encontro entre os dois:

[...] conheci Vivekananda em Porto Alegre em 1970 no Seminário Internacional de Violão do Liceu Palestrina, depois o vi algumas vezes em posteriores seminários, pois estive em vários durante os 70s. Lembro-me que tocou para mim e conversamos sobre música[,] outros assuntos relacionados, inclusive ele tocou para mim algumas de suas obras (BARBOSA-LIMA, 2009, [s/p])⁴⁸.

Conforme o certificado emitido pelo então diretor/presidente do Liceu Palestrina, Antônio Crivellaro, Vivekananda participou, na categoria *concertista*, do 1º Concurso Internacional de Violão “Pixinguinha”, no período de 23 a 27 de julho de 1974 (CRIVELLARO, 1974, [s/p])⁴⁹. Este concurso foi uma das atividades do VI *Seminário Internacional de Violão*⁵⁰.

1.3.1. Análise do repertório

Conforme Meyer (1989), o aprendizado de um estilo musical ocorre muito em decorrência da experiência na execução de um instrumento e da audição do que através de uma instrução formal em teoria musical, história e composição. Trata-se de um aprendizado que ocorre tacitamente. São “hábitos” internalizados, que de uma forma ou outra são trazidos à tona. Além disso, é um aspecto do conhecimento humano difícil de ser verbalizado (MEYER, 1989, p.10). É através desta perspectiva que a análise dos programas de concertos e do acervo particular de partituras de Vivekananda se insere em nosso trabalho. A leitura destas fontes traz uma idéia dos conteúdos estético/musicais que Delsuamy Vivekananda teve contato em sua prática

⁴⁸ BARBOSA-LIMA, Antônio Carlos. **Pergunta respondida**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <drmedeiros25@yahoo.com.br> em 7 jul. de 2009, às 7:30:54 PM.

⁴⁹ Antônio Crivellaro, Diretor Presidente do Liceu Musical Palestrina, certificado emitido no dia 31 de julho de 1974. Documento levantado junto aos familiares de Vivekananda.

⁵⁰ Documento sem instituição de procedência. Entretanto, as informações contidas neste sugerem quase que inequivocamente a inclusão de tal concurso dentro do VI Seminário Internacional de Violão do Liceu Musical Palestrina.

violonística⁵¹. Para os propósitos de nosso trabalho, esta atividade será de grande utilidade na medida em que enriquecerá nossa busca pelos referenciais musicais principais do músico gaúcho.

Os programas analisados até o momento apontam para um repertório que pouco se alterou ao longo das décadas de 60 e 80⁵². Nota-se que o perfil de autores e obras foi mantido. Referentes à década de 1960, por exemplo, encontram-se freqüentemente obras de Francisco Tárrega (1852-1909), Dilermando Reis (1916-1977), Isaías Sávio (1900-1977), Villa-Lobos (1887-1959). Na década de 1980, este panorama é mantido. Além disso, surge com freqüência a peça *Suíte da Epopéia Brasileira – peças características* (19[78]). Embora o número de programas levantados não represente a totalidade dos recitais e concertos realizados por Vivekananda, acredita-se que o padrão não tenha se alterado substancialmente. A tabela abaixo mostra a relação de peças encontradas com freqüência nos programas de concertos de Vivekananda:

Década de 1960 (1963; 1965; 1966)	
Compositor	Peças
Abel Fleury (1903-1955)	- <i>Estilo pampeano</i>
Andrés Segovia (1893-1987)	- <i>Prelude in chords</i>
Antônio Sinopoli (1878-1964)	- <i>Vidalita</i> (canção argentina)
Dilermando Reis (1916-1977)	- <i>Si ela perguntar</i> (valsa brasileira) - <i>Valsa brasileira</i>
Fernando Sor (1778-1839)	- <i>Minueto da Sonata Op. 25</i>
Francisco Tárrega (1852-1909)	- <i>Recuerdos de Alhambra</i> (Trêmolo) - <i>La alborada</i> (cajita de música) - <i>Lágrima</i> (preludio) - <i>Pavana</i> - <i>Adelita</i> (mazurka)
G. Sagreras (1838-1901)	- <i>Uma lágrima</i> (Delírio)
Isaías Sávio (1900-1977)	- <i>Batucada</i> (censo brasileiro)
Isaac Albéniz (1860-1909)	- <i>Astúrias</i> ⁵³ (Leyenda)
Juan Rodrigues (1885-1944)	- <i>La Despedida</i> (Dança chilena nº2)
Manuel Maria Ponce (1882-1948)	- <i>Estrelita</i> (canção mexicana)
Napoleon Coste (1805-1883)	- <i>Andantino</i> - <i>Estudo nº 22</i>
Rovira (****-****)	- <i>Romance de amor</i> (estudo)
Villa-Lobos (1887-1959)	- <i>Choros nº 1</i> - <i>Prelúdio nº 1</i>
Yradier (1809-1865)	- <i>La Paloma</i> (habanera)

⁵¹ Vale destacar aqui que como critério para tal análise somente serão considerados os violonistas-compositores e aqueles compositores não-violonistas que se encontram como cânones do repertório do instrumento, como Manuel Maria Ponce (1882-1948) e Isaac Albéniz (1860-1909), por exemplo.

⁵² Não foram encontrados programas de concertos referentes à década de 1970.

⁵³ Considera-se este autor pelo simples fato de que a versão para violão seta peça ser a mais conhecida, o que a coloca como um dos cânones do repertório violonístico.

Década de 1980 (1983; 1984)	
G. Sagreras (1838-1901)	- <i>Uma lágrima</i> (Delírio)
Isaac Albéniz (1860-1909)	- <i>Astúrias</i> ⁵⁴ (Leyenda)
Francisco Tárrega (1852-1909)	- <i>Adelita</i> (mazurka)

TABELA 1 - Lista de obras e autores recorrentes em programas de concertos de Delsuamy Vivekananda.

Nota-se um grande número de autores que possuem forte ligação com a estética violonística *Romântica*.

Por outro lado, a consulta ao acervo de partituras de Vivekananda⁵⁵ apresenta um panorama mais amplo, ao menos de seu estudo particular. Para citarmos algumas:

- Repertório segoviano: Joaquin Turina (1882-1949)⁵⁶, Federico Moreno Torroba (1891-1982)⁵⁷, Alexander Tansman (1897-1986)⁵⁸, Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)⁵⁹, Manuel Maria Ponce (1882-1948)⁶⁰, assim como os *5 Prelúdios* (1940) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959);
- Além destes, vários outros autores, tais como: Emilio Pujol (1886-1980), Antônio Sinópoli (1878-1964)⁶¹, Abel Fleury (1903-1958)⁶², Francisco Mignone (1897-1986), Dilermando Reis (1917-1977)⁶³, Isaías Sávio (1900-1977)⁶⁴, para citar os que atuaram no século XX.

É interessante destacar a grande variedade apresentada no levantamento deste repertório. Para citar alguns exemplos:

⁵⁴ Considera-se este autor pelo simples fato de que a versão para violão seta peça ser a mais conhecida, o que a coloca como um dos cânones do repertório violonístico.

⁵⁵ Em fevereiro de 2010.

⁵⁶ *Hommage à Tarrega* (1935).

⁵⁷ *Suite Castellana* (1926), *Piezas características* (1931), etc.

⁵⁸ *Cavatina* (1951), *Suite in Modo Polonico* (1964), etc.

⁵⁹ *Omaggio a Bocherini*, Op. 77 (1934).

⁶⁰ *Thème, Varié et Finale* (1926), *Sonatina Meridional* (1932).

⁶¹ Várias peças.

⁶² Várias peças.

⁶³ Várias peças.

⁶⁴ Várias peças. Se trata do autor que no acervo de Vivekananda mais consta, tanto em composições como em livros didáticos.

- Francisco Tárrega⁶⁵: *romantismo, nacionalismo espanhol*;
- Abel Fleury: suas composições trabalham elementos folclóricos argentinos, como milongas, chacareras, malambos, etc;
- Villa-Lobos: destaca-se aqui principalmente os seus *12 Estudos*.

Dessa forma, surge uma reflexão na medida em que se evidencia a diferença entre o repertório dos programas de concertos e do acervo de partituras: por que o intérprete mantinha um repertório quase que imutável e com a característica geral apontada acima diferente do amplo repertório em seu acervo particular?

Acredita-se que essa pergunta se torna importante na medida em que pode, por exemplo, traçar não somente o perfil do violonista, mas também do próprio público para o qual tocava.

1.4. O compositor

Até o momento foram levantadas cinco composições de Delsuamy Vivekananda. Através da análise destas, bem como das próprias atividades do músico pelotense (compositor, *performer* e professor), podemos dizer que se trata de um autêntico violonista-compositor. Essa prática é observada por Leonardo Luigi Perotto⁶⁶:

[...] nota-se [...] que o repertório composto a partir do séc. XVI até o começo do séc. XIX é basicamente criado por intérpretes que atuam como compositores - como Luis Milan (1500–1561), Gaspar Sanz (1640–1710) ou Napoleon Coste (1805-1883)- [...] que cultivavam o ato de compor a partir do seu convívio diário com o instrumento, seja pela prática de ensino ou com a finalidade da interpretação pública. A diferença residente entre os compositores-violonistas é que a prática de compor para o próprio instrumento permanece até os dias atuais como uma importante fonte de renovação do repertório (PEROTTO, 2007, p.3).

⁶⁵ Conforme Dudeque (1994, p.81), as composições de Tárrega “refletem a época em que foram compostas e mostram a influência da música de Chopin, Wagner e Verdi”.

⁶⁶ PEROTTO, Leonardo Luigi. Violonistas-compositores: aspectos da índole criativa e da conjugação interpretativa nas obras para violão. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, 2007, São Paulo. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. São Paulo: IA-UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_LL_Perotto.pdf>.

Em sua dissertação⁶⁷, afirma:

Na literatura do violão observa-se uma atuação concomitante entre o ato de criar e a interpretação musical através da confecção de obras musicais específicas, que impeliram a expansão do repertório e dos horizontes de aprendizagem técnica do instrumento, o que contribuiu para o aumento significativo do leque das pronúncias idiomáticas do mesmo (PEROTTO, 2007, p.2).

Acredita-se ser essencialmente dentro deste universo que Delsuamy Vivekananda deve ser observado:

- Primeiro: ao longo de sua carreira como músico, atuou como professor de violão, concertista de violão e como compositor de somente obras violonísticas;
- Segundo: por suas composições trabalharem elementos específicos do idioma do instrumento.

Em nosso levantamento foram encontrados registros sobre sua produção composicional. Estes, circunscrevem-se a críticas e matérias de divulgação em jornais, programas de concertos e o já citado artigo *Violonistas*, de Porto e Souza (2001). Vejamos um trecho escrito por Sól. Conforme o crítico, o repertório que Vivekananda executou em recital no dia 21 de junho de 1963 (“estréia” oficial), além de contar com obras de Sor, Tárrega, dentre outros, continha

[...] composições do próprio recitalista, o qual brilhou – como autor e executante – em seus – ‘Rumores Malagueños’, ‘Estudo’ n. 1 e ‘Oásis’, êste de uma ótima côr local e outros belos efeitos impressionistas, o que o obrigou a um insistente ‘bis’ (SÓL, 1963, [s/p])⁶⁸.

Porto e Souza (2005), por sua vez, fazem uma breve descrição da atividade composicional de Vivekananda, fazendo um sucinto comentário sobre a *Suíte da Epopéia Brasileira – peças características* (19[78]):

⁶⁷ PEROTTO, Leonardo Luigi. **A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas**. 2007. 479f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiânia, 2007.

⁶⁸ SÓL. Música: Recital de violão. **Diário Popular**, Pelotas, 21 jun. 1963. [s/p].

[...] Delsuamy foi também compositor, apresentando com regularidade uma suíte descritiva que compôs sobre temas, paisagens e aspectos históricos do descobrimento do Brasil até nossos dias (PORTO; SOUZA, 2005, p.278).

No *curriculum vitae* do próprio músico encontra-se um catálogo de obras. A grande maioria das peças não foi encontrada. Além destas, foram levantadas mais duas que não estão registradas em seu catálogo. Apresentamos abaixo uma tabela com informações básicas a respeito.

Peças	Registros	Onde foi levantada	Estado
<i>Suíte da Epopéia Brasileira – Peças características</i> (19[78]) ⁶⁹	<ul style="list-style-type: none"> - Cópia da partitura manuscrita; - Catálogo registrado no currículo; - Programas de concertos⁷⁰; - Matérias de jornais (divulgativas, críticas, etc)⁷¹; - Artigo <i>Violonistas</i>⁷² 	- Musicoteca do Conservatório de Música da UFPel.	Manuscrito
<i>Estudos em Mi maior, Lá maior, Lá menor e Dó maior</i> ([s/d])	- Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Valsas em Sol maior e Lá maior</i> ([s/d])	- Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Milongas em Mi menor, Sol menor e Lá maior</i> ([s/d])	- Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Recordações de minha infância</i> (1957) ⁷³	<ul style="list-style-type: none"> - Manuscrito hológrafo; - Catálogo registrado no currículo. 	- Junto à família de Vivekananda (arquivo pessoal).	Manuscrito
<i>Ressurreição</i> ([s/d])	Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Oásis</i> ⁷⁴ ([s/d])	<ul style="list-style-type: none"> - Partitura (rascunho) manuscrito; - Catálogo registrado no currículo; - Programas de concertos⁷⁵; - Matérias de jornais (divulgativas, críticas, etc)⁷⁶; 	- Junto à família de Vivekananda (arquivo pessoal).	Manuscrito (rascunho)

⁶⁹ A datação desta peça advém de uma pesquisa feita por Clayton Vetromilla no Cedoc da FUNARTE. Conforme o pesquisador, Vivekananda “[...] concorreu com a obra *Suíte da epopéia brasileira* (inscrição nº 1055), sob o pseudônimo ‘Ymaus’, neologismo criado a partir do retrógrado de parte do prenome Delsuamy ([Del]suamy / ymaus)” (Ibid., p.4).

⁷⁰ DELSUAMY Vivekananda, Auditório do Colégio Municipal Pelotense, 21 de setembro de 1983 (Programa de concerto); Delsuamy Vivekananda, Auditório da Escola Técnica Federal de Pelotas, 22 de setembro de 1984 (Programa de concerto);

⁷¹ HOJE, em Rio Grande: Delsuamy volta à cena, com seu violão clássico. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 7 abr. 1983; VIVEKANANDA em magistral apresentação na Fundapel. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 9 out. 1983; DELSUAMY Vivekananda vai ao Rio: vários concertos. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 2 nov. 1986; FACULDADES Integradas Moacyr Bastos inaugura Teatro dia 8 com Vivekananda. **Jornal Patropi**, [Campo Grande-RJ], [s/p], 7 nov. 1986; VIVEKANANDA brilha no Rio: terá novos concertos, breve. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 15-16 nov. 1986.

⁷² (PORTO; SOUZA, 2005, p.278).

⁷³ Há uma peça encontrada sob o título de *Recordando a Infância* (1957). Acredita-se que se trata da mesma peça.

⁷⁴ Há uma partitura encontrada que possui o título *Oásis* ([s.d.]), porém, encontra-se em estado de rascunho.

⁷⁵ RECITAL de violão com Delsuamy Vivekananda, Auditório do Colégio São José, 3 de junho de 1965 (Programa de concerto); RECITAL de violão com Delsuamy Vivekananda, Theatro Sete de Abril, 24 de novembro 1965 (Programa de concerto); RECITAL de violão com Delsuamy Vivekananda, Teatro Gonzaga, 6 de julho de 1966 (Programa de concerto); SEMANA de Pôrto Alegre: Recital de violão à cargo de Delsuamy Vivekananda, [sem local], [1966] (Programa de concerto); RECITAL de violão: Delsuamy Vivekananda, Auditório do Conservatório de Música, 19 de dezembro de 1968 (Programa de concerto).

<i>Torneio Medieval</i> ([s/d])	- Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Chorinho</i> ([s/d])	- Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Romance</i> (1963)	- Manuscrito hológrafo; - Catálogo registrado no currículo; - Matérias de jornais (divulgativas, críticas, etc) ⁷⁷ .	- Junto à família de Vivekananda (arquivo pessoal).	Manuscrito
<i>Canção de Ninar e Carrossel</i> ([s/d])	- Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Fuga dos pássaros</i> ([s/d])	- Catálogo registrado no currículo.	---	---
<i>Dança Macabra</i> (1962)	- Manuscrito hológrafo.	- Junto à família de Vivekananda (arquivo pessoal).	Manuscrito
<i>Recordando os pagos</i> (1965)	- Manuscrito hológrafo.	- Junto à família de Vivekananda (arquivo pessoal).	Manuscrito
<i>Cintilante</i> ([s/d])	- Matéria de jornal (divulgativas, críticas, etc) ⁷⁸ .	---	---
<i>Êxtase</i> ([s/d])	- Matéria de jornal (divulgativas, críticas, etc) ⁷⁹ .	---	---
<i>Fantasia Espanhola</i> ([s/d])	- Matérias de jornais (divulgativas, críticas, etc) ⁸⁰ .	---	---
<i>Rumores Malagueños</i> ([s/d])	- Matérias de jornais (divulgativas, críticas, etc) ⁸¹ .	---	---

TABELA 2 - Relação de composições.

⁷⁶ HOJE o recital de violão de Delsuamy Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 18 jun. 1963; MÚSICA: recital de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 21 jun. 1963; VIOLÃO: recital de Vivekananda, hoje, no C. Fica aí. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 2 jun. 1965; RECITAL de violão: prof. Delsuamy Vivekananda hoje no Teatro Sete de Abril. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 24 nov. 1965.

⁷⁷ VIOLÃO: D. Vivekananda na PRH-4, hoje. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 18 out. 1963; “UMA guitarra em delírio” de D. Vivekananda completa hoje 8 meses com programa especial. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 7 nov. 1965.

⁷⁸ CONCERTO de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 6 jul. 1966.

⁷⁹ CONCERTO de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 6 jul. 1966.

⁸⁰ VIOLÃO: recital de Vivekananda, hoje, no C. Fica aí. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 2 jun. 1965; RECITAL de violão: Prof. Delsuamy Vivekananda hoje no Teatro Sete de Abril. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 24 nov. 1965; CONCERTO de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 6 jul. 1966.

⁸¹ HOJE o recital de Delsuamy Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 18 jun. 1963; MÚSICA: recital de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 21 jun. 1963; HOJE às 22,35 hs, pela Rádio Cultura Meia Hora De Guitarra Pura, Com Delsuamy Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 12 set. 1963.

1.5. Outras atividades (Rádio)

Outra atividade que chama atenção dentro da trajetória profissional de Vivekananda diz respeito à sua atuação em emissoras de rádios da cidade de Pelotas. Nestas, o violonista tocava e, provavelmente, fazia explanações acerca do repertório, bem como outros assuntos relacionados ao instrumento.

Não se trata de um fato isolado no que se refere à cultura do violão no país. Já na década de 20 o instrumento estava inserido na programação de emissoras de rádio. Um interessante registro encontra-se no breve artigo *O violão nas sociedades de rádio*⁸², publicado na revista *O Violão* em dezembro de 1928. Neste, é feito um agradecimento público às sociedades de rádio “ao inestimável impulso” à divulgação e destaque dado ao instrumento, assim como aos mais conhecidos violonistas.

O nome de Dilermando Reis também está ligado às rádios. Conforme Flavia Rejane Prando⁸³, no ano de 1956, o violonista,

[...] por interferência do recém-empossado presidente Juscelino Kubitschek, assinou contrato com a Rádio Nacional, para dirigir o programa *Sua Majestade, O Violão*. O programa tinha como vinheta a mazurka *Adelita*, de Francisco Tárrega e se manteve em atividade até 1969 (PRANDO, 2008, p.76).

O português Norberto Pinto Macedo (n.1939)⁸⁴, radicado no Brasil, também desenvolveu tal atividade. Conforme Clayton Vetromilla, durante a década de sessenta, Norberto Macedo

[...] apresentou, na Rádio Mundial, RJ, o programa semanal ‘Cordas mágicas’ onde, além de gravações, executava, ao vivo, obras para violão de sua autoria, bem como clássicos do repertório. Posteriormente, além de participar de programas Rádio MEC, o instrumentista comandou, na Rádio Rio, RJ, o ‘Programa Norberto Macedo e seu violão’ (VETROMILLA, 2009, p.6).

⁸² [Autoria desconhecida]. O violão nas sociedades de radio. **O Violão**. Rio de Janeiro, n. 1, [s/p], dez. 1928.

⁸³ PRANDO, Flavia Rejane. **Othon Saleiro: Um Barrios brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista (1910-1999)**. 2008. 248f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de São Paulo, 2008.

⁸⁴ Conforme Vetromilla (2009, p.5): “Norberto Pinto Macedo (n.1939) é natural de Barcos (Portugal), tendo chegado ao Brasil em 1952”.

Em edições do ano de 1963 do jornal *Diário Popular* (Pelotas) encontram-se matérias divulgativas de apresentações do violonista Delsuamy Vivekananda na Rádio Cultura (Pelotas)⁸⁵. O perfil do repertório executado era o mesmo que constava em programas de recitais. Este aspecto, no mínimo, traz à tona a importância do papel que as rádios desempenharam como veículos difusores do repertório violonístico de concerto. Delsuamy também executava suas composições.

No ano de 1965, estréia o programa *Uma guitarra em delírio*, dirigido pelo próprio violonista:

Pela onda da rádio Tupancy, a partir de hoje, e todas as terças-feiras, estará brindando os ouvintes dessa festejada emissora, o consagrado violonista [...] Delsuamy Vivekananda com o programa “Uma guitarra em delírio”, de sua criação no horário das 21.30 às 21.55 horas [sic]. O jovem guitarrista, [...], inicia-se agora em caráter permanente, na radiofonia local, proporcionando, assim, ensêjo de ser ouvido todas as semanas, por seus fãs e demais apreciadores de violão (Jornal *Diário Popular*, em 27 de julho de 1965)⁸⁶.

1.6. Considerações

As informações trabalhadas ao longo deste capítulo trazem parte do trabalho realizado por Delsuamy Vivekananda no âmbito da docência, da *performance* e da composição. Trata-se do primeiro trabalho acadêmico que trata deste autor. Em decorrência disso, e pelo fato de que nosso objetivo principal reside na análise musical, acreditamos ser de grande importância a abordagem feita acima pelo seguinte aspecto: a abertura de novas perspectivas de pesquisa relacionadas ao violão brasileiro.

O grande número de matérias de jornais sobre Delsuamy Vivekananda, em praticamente todas as décadas, mostram um músico que foi muito conhecido na cidade de Pelotas.

Sua participação no processo de inclusão e estabelecimento do curso de violão no Conservatório de Música de Pelotas, além de importante pelo caráter

⁸⁵ DELSUAMY Vivekananda, 5ª feira, nos estúdios da rádio Cultura. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 10 set. 1963; HOJE às 22,35 hs, pela Rádio Cultura Meia Hora De Guitarra Pura, Com Delsuamy Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 12 set. 1963; D. VIVEKANANDA Na PRH-4, Hoje. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 18 out. 1963.

⁸⁶ VIVEKANANDA na rádio Tupancy: “Uma guitarra em delírio”. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 27 jul. 1965.

pioneiro, encontra conseqüências positivas ainda hoje se observarmos que o curso é um projeto bem consolidado.

Sua atividade concertista foi muito produtiva. Isso faz gerar uma série de questões instigantes, dentre as quais destacamos a diferença entre o perfil de seu repertório de concerto e seu acervo particular de partituras. Qual o sentido dessa diferença? O que a motivava? Enquanto repertório para *performance*, seria uma escolha arbitrária fundamentada em escolhas estéticas voltadas para a expectativa do público?

Para finalizar, destacamos a importância do levantamento de suas composições, bem como de informações que possam gerar caminhos para a busca das peças não-encontradas.

CAPÍTULO II – ANÁLISES

2.1. Características extra-musicais

Será abordado neste tópico uma característica recorrente na produção composicional de Delsuamy Vivekananda: a intenção programática por meio de títulos e prefácios. Entretanto, é importante ressaltar desde já que as peças não apresentam em nível musical nenhum efeito claro e contundente que corresponda à relação entre aspectos extra-musicais e os títulos⁸⁷. Nem tampouco entraremos no mérito da seguinte questão: a música é capaz de representar algo extra-musical?

2.1.1. Aspectos programáticos

Conforme colocado no capítulo referente à biografia de Delsuamy Vivekananda, foram levantadas 5 composições:

<i>Recordações de minha infância</i> (1957);
<i>Dança Macabra</i> (1962);
<i>Romance</i> (1963);
<i>Recordando os Pagos</i> (1965);
<i>Suite da Epopéia Brasileira – Peças Características</i> (19[78]):
- <i>Caravela</i> ;
- <i>Pindorama</i> ;
- <i>O mestiço</i> ;
- <i>Senzala</i> ;
- <i>A corte</i> ;
- <i>Independência</i> ;
- <i>Rosário</i> ;
- <i>Brasília</i> .

TABELA 3 - Composições levantadas.

Os títulos nos remetem à idéia de *processo*⁸⁸ *metafórico*, um conceito trabalhado por Quaranta (2002):

⁸⁷ Na verdade há ocorrências referentes aos efeitos idiomáticos do violão, como sobrepor a 6ª corda à 5ª corda, o que de certa forma nos remete à sonoridade percussiva da caixa clara; *tambora*, um recurso que sugere a imitação de um tambor. Entretanto, tais ocorrências serão abordadas mais detalhadamente tópico *Recursos idiomáticos*.

⁸⁸ “processo é a maneira pela qual se realiza uma operação segundo determinadas normas, métodos ou técnicas seja no âmbito da ciência ou das artes. Isto significa que, sendo a composição musical

Definimos [como] processo metafórico [...] a recriação musical de alguma situação ou estado, real ou imaginário, onde o processo composicional tenta “reconstruir” como representação indireta de tal situação ou estado. Este tipo de obra apresenta características programáticas ou ilustrativas (QUARANTA, 2002, p.14).

No que diz respeito à música *programática*⁸⁹, Zamacois (1982)⁹⁰ e Appel (1974), além de corroborarem a mesma definição, tecem uma importante distinção. Conforme os autores, tal gênero enquadra-se no âmbito da música *dramática*, a qual coloca-se em oposição ao gênero de música *pura*⁹¹. Por volta de 1900 havia uma corrente de pensamento que acreditava que a música devesse “expressar algo” ou “contar uma história” para ser compreensível, (APPEL, 1974, p.969). Aliado à oposição entre música *dramática* e música *pura*, este tipo de consideração pode nos trazer uma idéia do porquê as formas das peças da *Suite da Epopéia Brasileira* não apresentam relacionamento estrutural entre uma parte e outra. Pode-se dizer que efetivamente a maneira pela qual Vivekananda compunha suas peças passava por uma relação muito mais direta com o *processo metafórico* discutido por Quaranta (2002).

Alguns aspectos das composições de Delsuamy Vivekananda podem ser relacionados a determinadas características musicais *impressionistas*. Conforme Appel (1974) e Cardoso (2006) o impressionismo musical caracteriza-se por: formas livres, sintaxe harmônica livre, movimento paralelo de acordes, modalidade, contraposição a idéias temáticas, estruturas frasais irregulares, dentre muitas outras (APPEL, 1974, p.403; CARDOSO, 2006, p.25). Abaixo, algumas das características encontradas nas peças de Vivekananda:

uma construção que responde a um conjunto de métodos e técnicas, logo toda composição obedece a algum processo composicional” (QUARANTA, 2002, p.6).

⁸⁹ “[...] *programático*, assim chamado por estar sujeito ao desenvolvimento das composições a um programa argumental; o *descritivo*, no qual se aspira dar a sensação de coisas concretas, materiais ou imateriais, e o *impressionista*, que pretende criar ou evocar ambientes, situações [...]” (ZAMACOIS, p.5-6); “Música inspirada por um programa, ou seja, uma idéia não-musical, à qual é frequentemente indicada no título e às vezes descrita em observações explanatórias ou um prefácio. Deste modo, a música de programa é o oposto da música absoluta” (APPEL, 1974, p.696).

⁹⁰ ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Labor, 1982.

⁹¹ “Música absoluta: Expressão usada pela primeira vez por escritores românticos alemães, para um ideal de música ‘pura’ independente das palavras, arte dramática ou sentido representativo (ver MÚSICA PROGRAMÁTICA); sugeriu-se que esse tipo de música deveria ser compreendido como uma estrutura objetiva sem conteúdo expressivo” (SADIE, 1994, p.632).

- formas livres, muitas vezes não correspondentes às tradicionais organizações binárias A-B-A (*Suite da Epopéia Brasileira*);
- tríades com sextas, sétimas e nonas;
- utilização de paralelismo cordal;
- modalismo (intercalando trechos tonais em alguns casos);
- construções irregulares de frases.

Vejamos duas destas ocorrências em âmbito harmônico:



FIGURA 2 - Lá maior com sexta acrescentada em *Romance* (comp.7).

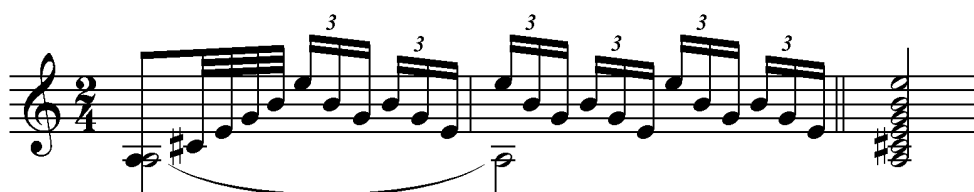


FIGURA 3 - Lá maior com sétima e nona em *Caravela* (comp.1-2).

2.1.2. Considerações sobre o caráter alusivo dos títulos

2.1.2.1. *Recordações de minha infância* (1957)

O título sugere um caráter ligado ao saudosismo. Pode-se considerar que a classificação do próprio autor referente ao gênero da peça, ou seja, *serenata*, de certa maneira, reforça essa idéia. Conforme Stanley Sadie, a *serenata* é:

Em seu sentido genérico, uma récita musical em homenagem a alguém. O termo é usado para uma canção cantada à noite, com acompanhamento instrumental [...]. [...] No período clássico, a função da serenata foi sendo cada vez mais assumida pela serenata instrumental, da qual os melhores exemplos são os de Mozart. [...] (SADIE, 1994, p.854-855).

Mais tarde, destaca que no século XIX começa a predominar a *serenata orquestral*, citando autores como Dvorák, Tchaikowsky, Brahms, dentre outros, além de Benjamin Britten no século XX (Ibid., p.855)⁹².

No que diz respeito às características da *serenata* como sendo uma canção com acompanhamento, bem como o fato de que durante o período clássico assumiu sua roupagem instrumental, atestam, de certa forma, uma característica prevalecente ao gênero que se manifesta na própria peça de Vivekananda. Se observarmos a textura resultante em peças violonísticas que se utilizam do recurso do *tremolo*⁹³, observa-se que se trata basicamente de uma melodia acompanhada:

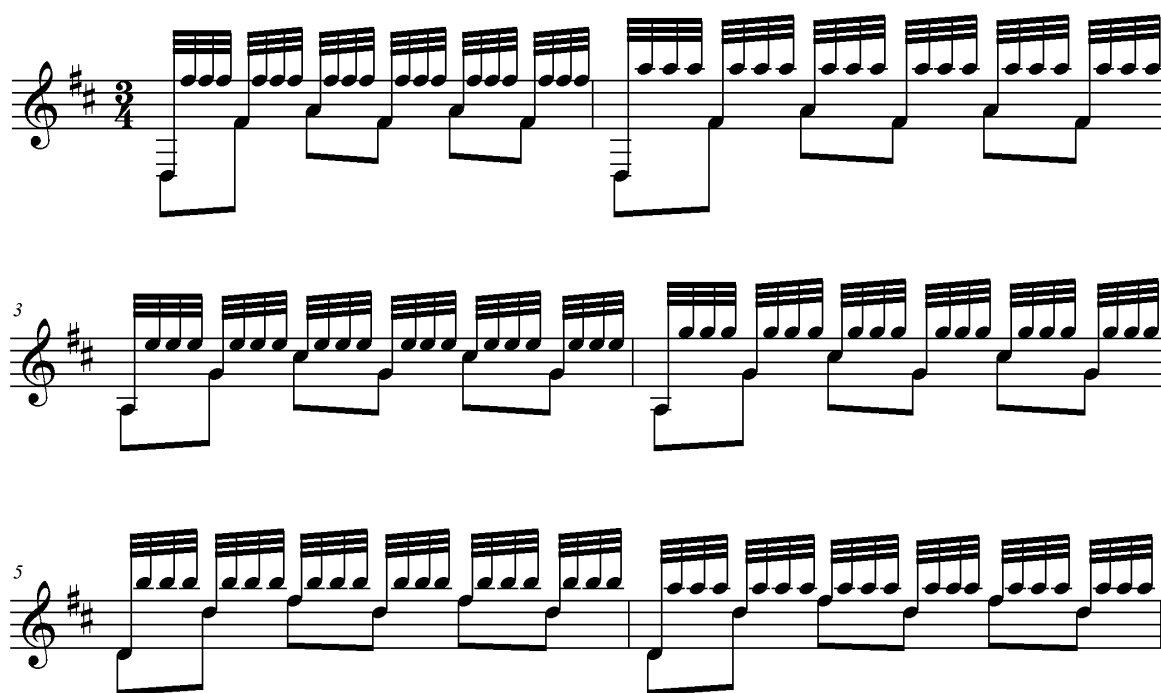


FIGURA 4 - *Recordações de minha infância* (comp.4-9).

2.1.2.2. *Dança macabra* (1962)

No *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, o adjetivo *macabra* apresenta o seguinte significado: “Que vai desfilando lugubrememente. = fúnebre”. Além disso, no mesmo verbete, surge uma consideração específica sobre o próprio termo *dança*

⁹² Ver também Appel (1974, p.766).

⁹³ A funcionalidade do recurso do *tremolo* na literatura violonística será abordada de forma mais aprofundada no tópico *Recursos idiomáticos*.

macabra: “dança alegórica de esqueletos que vão arrastando pessoas de todas as condições”.

Em relação ao âmbito musical, nenhuma consideração acerca da referencialidade do título pode ser destacada de forma explícita. Entretanto, no início da peça tem-se a execução do acorde Mi menor através do recurso *tambora*⁹⁴, o que de certa forma pode estar ligado à criação de uma atmosfera musical correspondente ao título.

2.1.2.3. *Romance* (1965)

À primeira vista, este título não remete a questões extra-musicais relevantes, ou seja, para além da própria derivação da palavra. Entretanto, a peça apresenta características musicais correspondentes ao gênero *romance* (*romanza*, *romanze*). Jack Sage et al (2001)⁹⁵ trazem as seguintes considerações sobre o *romance* instrumental:

A simplicidade, o lirismo e a forma do *romance* vocal foram facilmente adaptados à composição instrumental. No século XVIII, o termo foi frequentemente aplicado à movimentos lentos, tal como um rondó, ABA ou estrutura/variação. [...] A aplicação mais freqüente do termo no século XIX foi para pequenas peças programáticas com um padrão formal não comum [...]. Em tais obras o *Romanze* carrega conotações de amor ou tempos antigos e é predominantemente lírica. É essa última característica que permaneceu constante na ampla variedade do *Romanzen* instrumental (SAGE et al, 2001, p.575)⁹⁶.

As características colocadas por Sage et al (2001) são observadas na peça de Vivekananda. A simplicidade e o caráter lírico da melodia, bem como da textura homofônica, vão ao encontro das características descritas acima⁹⁷.

A título de exemplificação, foram observadas características similares na peça *Confesión* (*Romanza*) do violonista/compositor paraguaio Agustín Barrios (1885-1944). Vejamos algumas delas:

- Compasso ternário (3/4);

⁹⁴ Tal recurso será abordado de forma pormenorizada no tópico *Recursos idiomáticos* (p.47).

⁹⁵ SAGE, Jack; FRIEDMANN, Susana; HICKMAN, Roger. *Romance*. In: **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. V.21. New York: Oxford Press, Inc. 2001, pp.570-576.

⁹⁶ Todas as traduções do inglês para o português são feitas pelo autor deste trabalho.

⁹⁷ Ver também Appel (1974, p.736).

- Textura homofônica (melodia acompanhada);
- Tonalidade maior (*Romance*: Lá maior; *Confesión*: Sol maior);
- Um acorde por compasso;
- Melodia em grande parte por graus conjuntos;
- Arrastes (*glissandos*), os quais reiteram o lirismo das melodias.



FIGURA 5 - Compassos iniciais de *Confesión (romanza)* de Barrios⁹⁸.



FIGURA 6 - Compassos iniciais de *Romance* de Vivekananda.

2.1.2.4. *Recordando os pagos (milonga)*(1965)

Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, o termo *pago* apresenta os seguintes significados: “Pequena aldeia; lugar onde se nasceu; residência”. No modo de falar riograndense, o termo é utilizado para se fazer uma referência carinhosa ao lugar onde se nasce, ou seja, cidade, região, país.

Nota-se que o título remete à idéia de saudosismo. Em certo sentido, tal impressão é reforçada pelo próprio universo da *milonga*. Sílvio de Oliveira e Valdir Verona⁹⁹, comentam que o gênero “guarda um ar nostálgico campesino”, muito em decorrência da “gradativa transferência da população rural”, para os grandes centros (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.103). Pode-se atribuir a composição desta peça ao

⁹⁸ BARRIOS, Agustín. **Confesión (Romanza)**. Revisada por Jesús Benitez. Tóquio: Zen-On Music Company, 1977. Violão solo.

⁹⁹ OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão**. Porto Alegre: Nativismo Ed., 2006.

sentimento saudosista do autor em relação ao período em que foi criado na cidade de Bagé.

A título de apresentar a importância do gênero no Rio Grande do Sul, vale observar uma citação de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes:

Marcante [...] foi a presença do ritmo milonga entre os cantadores de galpão, em praticamente todos os municípios fronteiriços desde Itaqui, na fronteira com a Argentina, até Jaguarão, na fronteira com o Uruguai. [...] A milonga galponeira pode ser considerada uma expressão realmente folclórica tanto da Argentina como do Uruguai e do Rio Grande do Sul (CÔRTEZ; LESSA apud OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 105-106).

O caráter nostálgico do título vai ao encontro de Oliveira e Verona (2006), quando colocam as seguintes temáticas recorrentes no gênero *milonga*: "milongas amorosas, críticas, nostálgicas, filosóficas, narrativas, heróicas, etc" (Ibid., p.112).

2.1.2.5. *Suite da Epopéia Brasileira – Peças características* (19[78])

Anexado a esta peça está um prefácio escrito pelo compositor, o qual transcrevemos abaixo:

Nossa intenção, ao compor este trabalho, não foi tão somente a de somar mais uma peça ao nosso acervo musical.
Moveu-nos o desejo de prestarmos uma homenagem à nossa Pátria que por sua riqueza, que por seu potencial de realizações, que pelo lirismo e sensibilidade de sua gente, despertou, em nosso foro íntimo, o gosto pela arte e moldou nossa maneira de ser.
A obra em si é totalmente descritiva com alguns aspectos impressionistas. Aliam-se recursos sonoros e harmoniosos objetivando vincular as causas aos efeitos.
Depois de sentirmos todas as nuances melódicas e seus acordes, em que procuramos traduzir, através de notas musicais, a grandiosidade dos feitos heróicos de nossos irmãos brasileiros, cremos ter atingido nosso desiderato. Assim sendo, sentimo-nos felizes, bem como realizados e, naturalmente, compensados em ter contribuído com mais um compêndio musical para a Literatura Guitarrística" (MEDEIROS, 19[78], p.1).

No que tange ao processo composicional, pode-se observar que Vivekananda buscou através de suas próprias impressões relacionadas ao Brasil, uma intenção composicional. Para Arnold Schoenberg, em *Caráter e Expressão*, associações variadas podem ser consideradas como fontes de "inspiração" para a composição, podendo refletir elementos históricos, identitários, antropológicos, sociais e culturais (SCHOENBERG, 1991, p.119).

As impressões sugeridas pelo autor delineiam, em parte, essa idéia:

- *CARAVELA*: Os preparativos e viagem rumo ao desconhecido;
- *PINDORAMA*¹⁰⁰: O despertar de uma nação de gigantes;
- *O MESTIÇO*: Os elementos básicos de nossa etnia;
- *SENZALA*: A escravidão, o clamor do cativo;
- *A CORTE*: Os fidalgos, os grandes bailes;
- *INDEPENDÊNCIA*: A conquista de nossa soberania;
- *ROSÁRIO*: Uma homenagem à família brasileira;
- *BRASÍLIA*: A apoteose.

2.1.3. Diálogo com o repertório violonístico

O panorama observado na obra composicional de Delsuamy Vivekananda é facilmente encontrado na literatura violonística. Já na obra do espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), encontra-se uma série de títulos de caráter descritivo¹⁰¹. Para citar alguns: *Lágrima* (Preludio); *Recuerdos de la Alhambra* (Tremolo); *Las dos hermanitas*; *Sueño* (Tremolo-Estudio); *Alborada*; *La Mariposa* (Estudio); *Endecha*¹⁰² (Preludio); *El Columpio*¹⁰³; etc. Na obra de Emilio Pujol (1878-1953), um dos principais alunos de Tárrega, também encontram-se títulos como *Canción Amatoria*¹⁰⁴ e *El Abejorro*¹⁰⁵.

No Brasil, tal característica também é encontrada em abundância nas obras de vários compositores-violonistas:

¹⁰⁰ O termo Pindorama significa: 1. Região ou país das palmeiras. 2. Nome dado ao Brasil pelos Pampianos. (PINDORAMA. In: *ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981. p.1334.

¹⁰¹ Embora encontram-se títulos alusivos na obra de compositores considerados clássicos, como Fernando Sor, Mauro Giuliani, dentre outros, nosso foco estará voltado a partir do advento do violão moderno.

¹⁰² Canção triste de tom lamentoso e sentimental (CRAVERO, 1966, p.572).

¹⁰³ O balanço (CRAVERO, 1966, p.335).

¹⁰⁴ *Amatoria*: relativo ao amor (CRAVERO, 1966, p.91).

¹⁰⁵ O vespão (CRAVERO, 1966, p.12).

- Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1930): *Abismo de Rosas*; *Olhos Feiticeiros*; *Rosas Desfolhadas*; *Alvorada de Estrelas*; *Marcha dos Marinheiros*;
- João Pernambuco (1883-1947): *Graúna* (Choro); *Interrogando* (Jongo); *Sons de Carrilhões* (Maxixe); *Pó de Mico* (Choro); *Gritos d'Alma*; *Sentindo* (Tango); *Lágrima* (Tango);
- Levino da Conceição (1895-1955): *Canção gaúcha*; *Saudades do Rio Grande*; *Valsa da saudade*; *Triste ausência*; *Meditando*; *Romance*; *Carioca*;
- Othon Saleiro (1910-1999): *Ansiedade*; *Berceuse*; *Caixinha de música*; *Devaneio (conversando com o infinito)*; *Reminiscências cariocas*; *Sonho de cavaquinho*; *Súplicas de amor*;
- Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955): *Lamentos do morro* (Samba); *Tristezas de um violão*; *Sinal dos tempos* (Choro); *Gente humilde*; *Um rosto de mulher*; *Desvairada* (Valsa);
- Dilermando Reis (1916-1977)¹⁰⁶: *Magoado* (Choro); *Dr. Sabe tudo* (Choro); *Uma Valsa e Dois Amores Uma Valsa e Dois Amores* (Valsa); *Noite de Lua* (Choro); *Conversa de Baiana* (Batuque); *Xodó da Baiana* (Batuque); *Samba Meigo* (Samba); *Exaltação à Brasília* (Samba); *Ausência* (Guaianã); *Ruas de Espanha*; *Alma Sevillana*; *Dança Chinesa*;
- Isaías Sávio (1900-1977): *Prelúdios Pitorescos: Crepúsculo, Retrato, Paisagem, Na Ilha Abandonada, Amanhecendo, Ternura; Suite descritiva: Palhaço, Triunfo de Arlequim e Alegria e dor de Pierrot; Canção de berço; Danza de los gnomos; Escuta coração* (Seresta); *Evocación del rancho; Flores murchas; Murmullos; Palmeiras do Brasil; Reminiscências portuguesas*.

Até mesmo os *Cinco Prelúdios* (1940) de Heitor Villa-Lobos se enquadram neste contexto. Conforme Humberto Amorim:

¹⁰⁶ As definições de gêneros aos quais Dilermando se utilizou em suas composições foram tomadas de da Dissertação *A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Peças não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias* (2005) de Alessandro B. Cordeiro. (CORDEIRO, Alessandro B. **A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Peças não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias**. 232 pp. Goiânia 2005. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás).

[...] cada peça é dedicada a personagens e/ou um ambiente cujo discurso musical intenta se aproximar: *Prelúdio 1*–Homenagem ao Sertanejo Brasileiro; *Prelúdio 2*–Homenagem ao malandro carioca; *Prelúdio 3*–Homenagem a Bach; *Prelúdio 4*–Homenagem ao Índio Brasileiro; *Prelúdio 5*–Homenagem à Vida Social Carioca (AMORIM, 2009, p.171).

Esta lista mostra como tal prática estava em voga na produção composicional de violonistas que tiveram forte atuação na primeira metade do século XX. Este aspecto reforça a idéia de que os compositores-violonistas brasileiros possuíam na figura de Francisco Tárrega, bem como nas premissas estéticas do próprio *Romantismo* musical, um grande referencial, principalmente se levarmos em conta que o desenvolvimento inicial do violão de concerto no Brasil se deu, em grande parte, à luz da escola do violonista espanhol¹⁰⁷.

Este *processo metafórico* também é observado na obra de compositores-violonistas estrangeiros que sistematicamente estiveram no Brasil, participando ativamente do processo de elevação do *status* do instrumento em nosso país: o paraguaio Agustin Barrios Mangoré (1885-1944) e os argentinos Antonio Sinópoli (1878-1964), Juan Rodrigues (1885-1944) e Abel Fleury (1903-1958). Sendo assim, nota-se que tal prática estava disseminada também nos principais centros violonísticos da América do Sul: Argentina, Uruguai e Paraguai.

A tese *Minha viola minha: a obra violonística de Américo Jacomino (1889-1928), na cidade de São Paulo* (2007)¹⁰⁸, aborda, além do foco principal do trabalho, o intercâmbio existente nas décadas de 20 e 30 entre violonistas brasileiros, argentinos e paraguaios. Um destes foi Juan Rodrigues. Em suas vindas ao Brasil, manteve “contato com alguns músicos brasileiros, tocando obras de artistas nacionais e até compondo obras inspiradas em nosso ambiente musical” (ESTEPHAN, 2007, p.185)¹⁰⁹.

Abaixo, os títulos de algumas peças de Barrios, Sinópoli, Rodrigues e Fleury:

¹⁰⁷ As edições da revista O Violão, na década de 20, apresentam exercícios, bem como diversos artigos referentes à chamada “Escola de Tárrega”.

¹⁰⁸ ESTEPHAN, Sérgio. **Minha viola minha: a obra violonística de Américo Jacomino (1889-1928), na cidade de São Paulo**. 2007. 255f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

¹⁰⁹ Para maiores detalhes sobre a circulação de violonistas espanhóis na argentina e uruguai, a partir da perspectiva de que estes contribuíram para divulgar a escola de Tárrega, bem como da tradição violonística espanhola, ver Estephan (2007, p.199-206).

- Agustín Barrios: *Canción de cuna*; *País de abanicos*¹¹⁰; *El último trémolo – Una limosnita por amor de Dios*; *Un sueño en la floresta*; *Un sueño de la muñeca*; *Choro da saudade*; *La catedral*;
- Antonio Sinópoli: *Canción indígena*; *La Colmena* (preludio); *Danza de los pingüinos*; *Canción a la muñeca*;
- Juan Rodríguez: *Coral del Norte*; *Gota de agua* (chacarera santiagueña); *Las furnas de Tijuca*; *Rayos de luar*;
- Abel Fleury: *Ausencia* (milonga); *Cantar de mi pago*; *A flor de llanto* (milonga); *Lejania* (estilo popular argentino); *Pájaros en el monte*.

2.1.4. Considerações

Dentro da perspectiva relacionada aos *processos metafóricos*, nota-se que os títulos de caráter *programático* se apresentam como uma característica intrínseca à obra dos violonistas observados acima, embora não fosse a única prática. A título de exemplificação, Francisco Tárrega realizou intenso trabalho no sentido de ampliar o repertório violonístico através da transcrição de obras de Bach, Handel, Beethoven, etc.

Dentro do contexto observado, nota-se que a produção composicional para o instrumento esteve, de certa forma, apoiada em padrões estéticos *românticos*. Pode-se dizer que se trata de um referencial importante para Vivekananda, uma vez que a consulta em seu acervo particular mostrou que muitos dos compositores vistos inserem-se em seu repertório. Um aspecto que reforça tal hipótese é a grande quantidade de métodos de violão que mantém estreita relação com preceitos técnicos tarreguianos no acervo do músico gaúcho, o que demonstra, no mínimo, sua exposição direta a tal conteúdo.

No que tange a obra específica de Delsuamy Vivekananda, pode-se colocar que alguns elementos característicos do *impressionismo* musical se apresentam. Neste sentido, a *Suíte da Epopéia Brasileira* se cristaliza como o exemplo mais significativo. Entretanto, é importante destacar que são recursos não sistemáticos,

¹¹⁰ Leques (CRAVERO, 1966, p.10).

ou seja, ocorrem em alguns pontos, não caracterizando uma prática impressionista no todo (formas livres; acordes com nonas; sétimas e sextas;).

A nosso ver, outro aspecto que contextualiza a obra de Vivekananda diz respeito ao caráter regionalista relacionado à utilização do gênero *milonga*. Trata-se de um cenário semelhante ao que ocorre, por exemplo, quando compositores se utilizam de elementos relacionados aos gêneros como o *choro*, o *baião*, entre outros, característicos de outros estados e regiões brasileiras.

2.2. Recursos idiomáticos

Appel (1974) define *estilo idiomático* (*idiomatic style*) como sendo uma maneira de compor apropriada à própria linguagem de um determinado instrumento (APPEL, 1974, p.401). Sérgio Antonio Caldana Battistuzzo¹¹¹, além de corroborar a mesma idéia, acrescenta: o termo diz respeito à “utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela [música] é escrita”, seja para instrumentos ou vozes (BATTISTUZZO, 2009, p.75). Em suma, os dois autores consideram que tanto o ato de escrever bem para o instrumento, como a utilização de recursos mais específicos se caracterizam como aspectos inerentes à escrita idiomática. No entanto, nossa abordagem se dará através de elementos mais particulares à linguagem violonística, como *tambora*, *tremolo*, *rasgueado*, *chasquido*, dentre outros, tanto por identificarem como por diferenciarem o violão de outros instrumentos (BATTISTUZZO, 2009, p.75).

É importante observar que nossa idéia referente ao termo *idiomático* relaciona-se diretamente a padrões estéticos. Isso quer dizer que mesmo obras de autores considerados clássicos como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Napoleon Coste, apresentam-se como idiomáticas, uma vez que são consideradas como bem escritas para o instrumento e dizem respeito às perspectivas estéticas de suas épocas. Exemplo disso encontra-se nas obras dos autores citados. Por outro lado, no período *romântico* começam a ser frequentemente utilizados recursos que objetivam efeitos específicos. Vários exemplos são encontrados no *Método moderno para guitarra* (Escuela Tárrega) em três volumes de Pascual Roch. Fundamentado nas premissas estéticas do romantismo, bem como elaborado para promover a “escola” de Francisco Tárrega, encontram-se a descrição e os modos de execução de recursos violonísticos cujos efeitos têm objetivos miméticos, como por exemplo, a *caja* (caixa), que visa imitar uma caixa-clara, oriunda de ambientes de bandas marciais¹¹². Isso nos coloca frente a um elemento relativo à idéias *programáticas*, uma vertente musical trabalhada entre os românticos.

¹¹¹ BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. 2009. 172f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.

¹¹² Este e outros recursos serão pormenorizados mais adiante.

Por outro lado, há que se dizer que tais recursos são praticamente desconsiderados em discussões acerca da escrita idiomática. Tal consideração traz à tona uma idéia comumente levantada de que somente a partir da obra para violão de Villa-Lobos é que se teve inovações neste campo. Acreditamos que simplesmente o ambiente cultural ao qual o compositor brasileiro estava inserido permitiu a realização de certas aptidões que o instrumento possui e que anteriormente não eram realizadas por razões estéticas. Conforme Brian Hodel¹¹³:

Villa-Lobos deu aos violonistas o acesso aos *mainstreams* musicais do século XX. Ele explorou aproximadamente todos eles e não hesitou em introduzi-los ao violão. [...] No estilo, Villa-Lobos forma uma ponte entre os compositores para violão mais conservadores, tais como Ponce e Castelnuovo-Tedesco – cujas obras ecoaram, ao menos espiritualmente, o classicismo de Sor – e a vanguarda dos dias de hoje. A nova dimensão que ele deu ao violão tem suas raízes em *Le sacre du Printemps*, *Nuages*, e *Daphnis et Chloé*, [...] (NODEL, 1988, p.25).

Na medida em que Villa-Lobos se voltava para o *impressionismo* e para o *primitivismo*, novas soluções técnicas foram sendo adotadas, moldando a linguagem musical relacionada ao instrumento e trazendo uma nova visão à literatura violonística.

A título de ilustração, vejamos o que Guilherme Bernstein comenta acerca da assimilação da estética *primitivista* por parte de Villa-Lobos:

Tecnicamente, o Primitivismo musical caracteriza-se pela animação rítmica dos elementos musicais, ou seja, pela presença abundante de *ostinati*, notas pedais e fragmentos melódicos que, animados ritmicamente na forma de células repetidas e melodias circulares, tornam-se eles mesmos como que pequenos *ostinati*. A textura resultante é estruturada em blocos e camadas superpostas relativamente estáticas harmonicamente. À semelhança do Stravinsky da *Sagração da Primavera*, mas de forma pessoal, Villa-Lobos cria uma 'estética dos ostinatos', com toda uma gama de técnicas resultantes (BERNSTEIN, 2009, p.23)¹¹⁴.

O autor utiliza o seguinte fragmento (redução) de *Choros nº10* para ilustrar tal idéia:

¹¹³ NODEL, Brian. Villa-Lobos and the guitar. **Guitar Review**, New York, p.21-25, 1988.

¹¹⁴ BERNSTEIN, Guilherme. Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n.29, p.21-28, 2009.

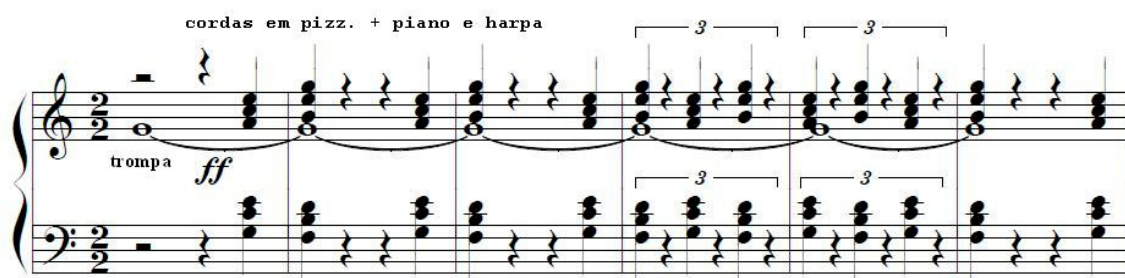


FIGURA 7 - Trecho extraído de Bernstein (2009, p.23).

Tal técnica pode ser observada no *Estudo nº 6*¹¹⁵ para violão solo. A leitura em duas partes (A – A') advinda de Pereira (1984), é resultante do fato de que a parte A' nada mais é do que a *animação rítmica* da Parte A. Sendo assim, caracteriza-se um recurso estético *primitivista* em uma peça para violão do compositor brasileiro. Vejamos os seis primeiros compassos de cada parte:

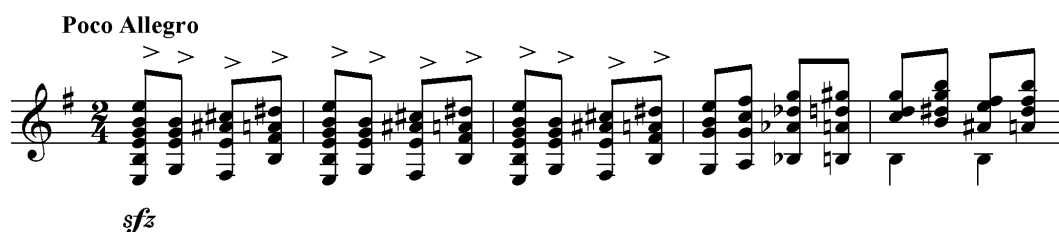


FIGURA 8 - Início da Parte A do *Estudo nº 6* (comp. 1-6).

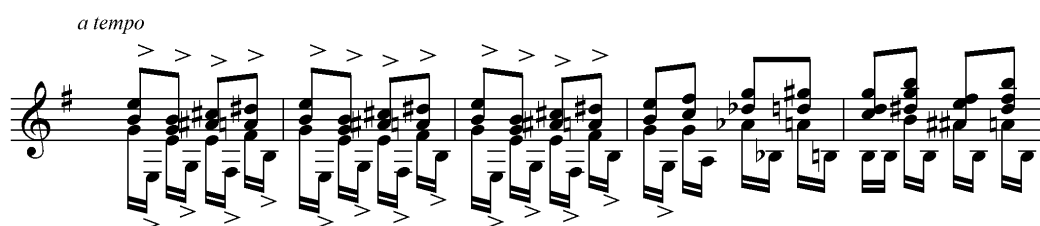


FIGURA 9 - Início da Parte A' do *Estudo nº 6* (comp. 28-32).

De uma forma um pouco mais livre e sutil, podemos observar tal procedimento também na Parte A do *Estudo nº 10*¹¹⁶:

¹¹⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos**. 1953. Paris: Max Eschig. Violão solo.

¹¹⁶ VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos**. 1953. Paris: Max Eschig. Violão solo.

Etude N° 10

H. VILLA - LOBOS
(Paris, 1929)

Très animé

p *cresc. poco a poco*

Vir *gliss.*

Copyright 1952 by
ÉDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris 8^e

M.E. 6679-10

TOUS DROITS RÉSERVÉS.
REPRODUCTIONS INTERDITES.

FIGURA 10 - Parte A do Estudo nº 10 (comp. 1-20).

Relacionado ao *impressionismo* francês, estão os *acordes paralelos* (*parallelism*), frequentemente utilizados por Villa-Lobos:

O soar sucessivo de combinações cordais fixas, consonantes ou dissonantes, através de vários graus da escala. Na harmonia clássica, este dispositivo é admissível somente para o acorde de sexta e sétima diminuta, sendo estritamente proibido para tríades, acordes de sétima, etc., por conta das quintas paralelas que resultariam. Na deliberada violação destes princípios, compositores franceses, particularmente Debussy, introduziram paralelismo para tríades e acordes de sétima, assim como para combinações dissonantes envolvendo segundas, quartas, etc. [...] Esta técnica, uma das mais características da música impressionista, está em oposição à harmonia tradicional não somente porque viola a regra de quintas paralelas e introduz dissonâncias não resolvidas, mas principalmente porque rejeita o conceito fundamental da harmonia tradicional, ou seja, o caráter funcional dos acordes (APPEL, 1974, p.640-641).

Conforme Michael Jaffee, este é um dos referenciais mais importantes na linguagem harmônica encontrada em obras para violão do compositor brasileiro (JAFFEE, 1966, p.19-20)¹¹⁷:

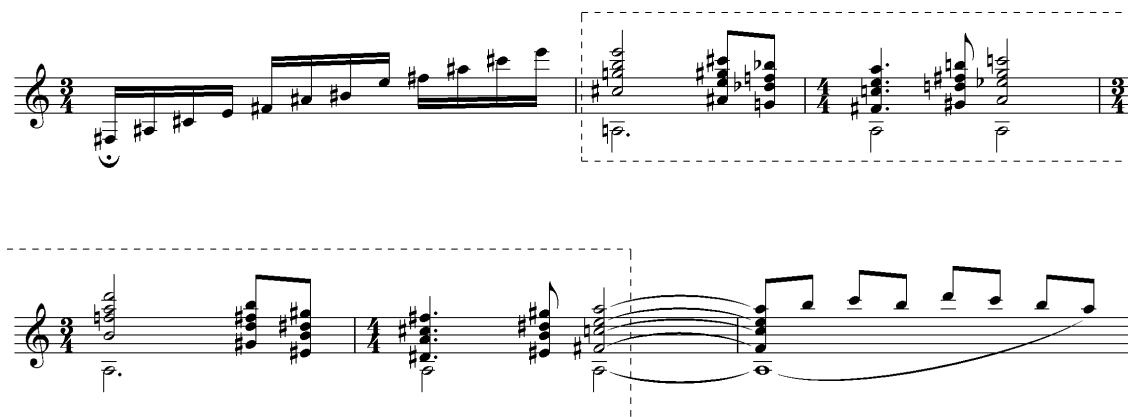


FIGURA 11 - *Prelúdio nº3* de Heitor Villa-Lobos (comp.9-12)¹¹⁸.

Como se pode ver, não se deve desconsiderar a relação de recursos técnicos ou até mesmo uma nova maneira de escrever bem para o instrumento sem observar os preceitos estéticos que permeiam o contexto em que foram desenvolvidos. Conforme Pereira (1984, p.109), o que diferencia ambas literaturas colocadas acima é o fato de que anteriormente o violão era utilizado para “expressir uma linguagem musical mais geral, [...], comum a outros instrumentos”; por outro

¹¹⁷ JAFFEE, Michael. Harmony in the solo guitar music of Heitor Villa-Lobos. **Guitar Review**. New York, n. 29, pp. 18-22, 1966.

¹¹⁸ VILLA-LOBOS, Heitor. **Cinco Prelúdios**. 1954. Paris: Max Eschig. Violão solo.

lado, a obra para violão de Villa-Lobos, apoiada nas possibilidades do início do século XX, pôde se apoiar “na essência¹¹⁹ do instrumento” como material musical.

2.2.1. Recursos idiomáticos na obra de Delsuamy Vivekananda

2.2.1.1. *Tremolo*

Conforme Daniel Wolff, o *tremolo* advém da dificuldade do violão em sustentar notas longas. Trata-se de um recurso que se perpetuou ao longo de séculos, seja em instrumentos antecessores, ou ao próprio violão tal qual conhecemos hoje:

Um dos problemas mais notórios do violão é sua incapacidade de sustentar notas longas. Uma alternativa encontrada para contornar este problema foi o desenvolvimento do tremolo, no qual cada nota de uma melodia é repetida várias vezes rapidamente, criando parcialmente a ilusão de notas longas sustentadas por um espaço de tempo maior. Através dos séculos, vários compositores utilizaram o tremolo em suas obras, dentre eles Dowland, Paganini, Tárrega (no célebre *Recuerdos de la Alhambra*), Ponce, Britten e Rodrigo (WOLFF, 2000, p.11)¹²⁰.

Sua utilização, de modo geral, implica diretamente na relação textural. Embora existam peças que o trabalhem dentro de um contexto à duas vozes, geralmente implica em homofonia (melodia acompanhada):

¹¹⁹ “[...] evidência digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros” (PEREIRA, 1984, p.109).

¹²⁰ WOLFF, Daniel. Aperfeiçoando a execução do tremolo. **Assovio**, Porto Alegre, v.1, n.4, p.11, 2000.

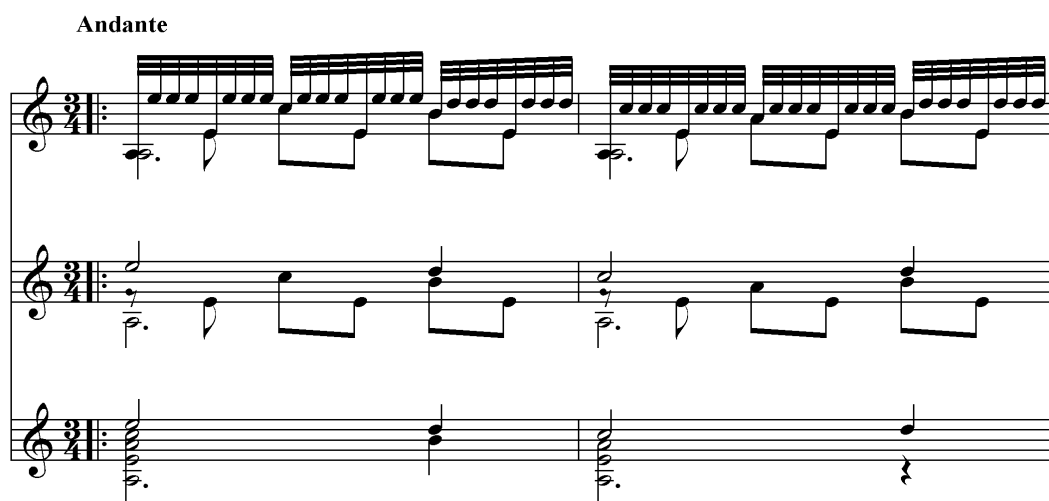


FIGURA 12 - *Recuerdos de Alhambra* (Trémolo) de Francisco Tárrega (comp. 1-2).

Dentre as composições de Vivekananda que se utilizam do *tremolo*, temos:

- *Recordando a Infância* (Serenata): composta completamente através deste recurso;
- *Independência*, onde o *tremolo* aparece na parte final;
- *Rosário*: tremolo onde a voz superior, ou seja, a voz cantante, está escrita através de semicolcheias em tercinas.

FIGURA 13 - *Rosário* (comp.1-6).

2.2.1.2. *Tambora*

Assim como Sávio (1973, p.5)¹²¹ e Antunes (2004, p.113)¹²², Dionísio Aguado (1784–1849), em sua *Escuela de guitarra* (1825), observa que o modo de execução da *tambora* consiste em atacar as cordas de um acorde perto da ponte (*rastilho*) com a parte interna do dedo médio ou polegar (AGUADO, 1825, p.48). Por outro lado, destaca a capacidade mimética através deste efeito, imitando a sonoridade com o *tamborón*¹²³ que acompanha a música militar (Ibid., 1825, p.49). Vejamos o exemplo que Aguado (1825) coloca em seu método:

¹²¹ SÁVIO, Isaias. **Efeitos violonísticos e modo de execução dos ornamentos musicais**. São Paulo: Ricordi, 1973.

¹²² ANTUNES, Jorge. **Sons novos para o piano, harpa e o violão**. Brasília: Editora Sistrum, 2004.

¹²³ Bombo grande. (DICCIONARIO ESPAÑOL-PORTUGUÊS, Barcelona, 1966)



FIGURA 14 - Exemplo de *tambora* (AGUADO, 1825, p.48-49).

Na peça *Gran Jota Aragonesa*¹²⁴ de Francisco Tárrega (1852-1909) encontramos este recurso:

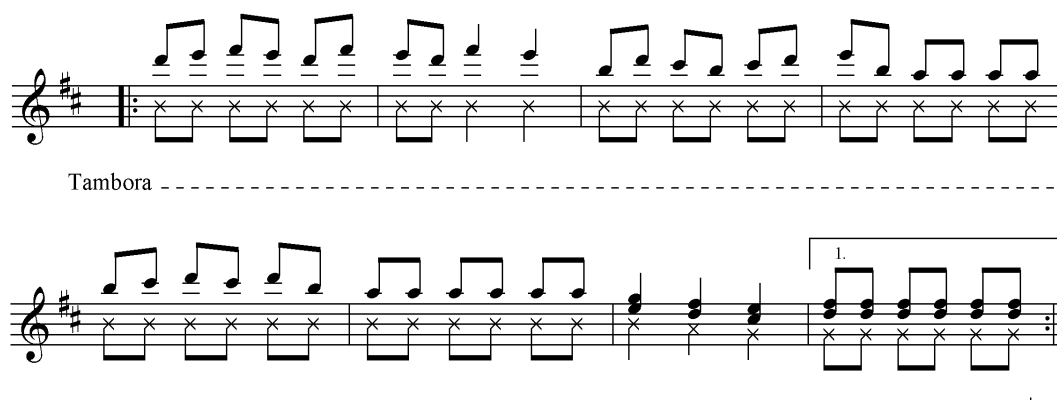


FIGURA 15 - *Gran Jota Aragonesa* (Variação 17).

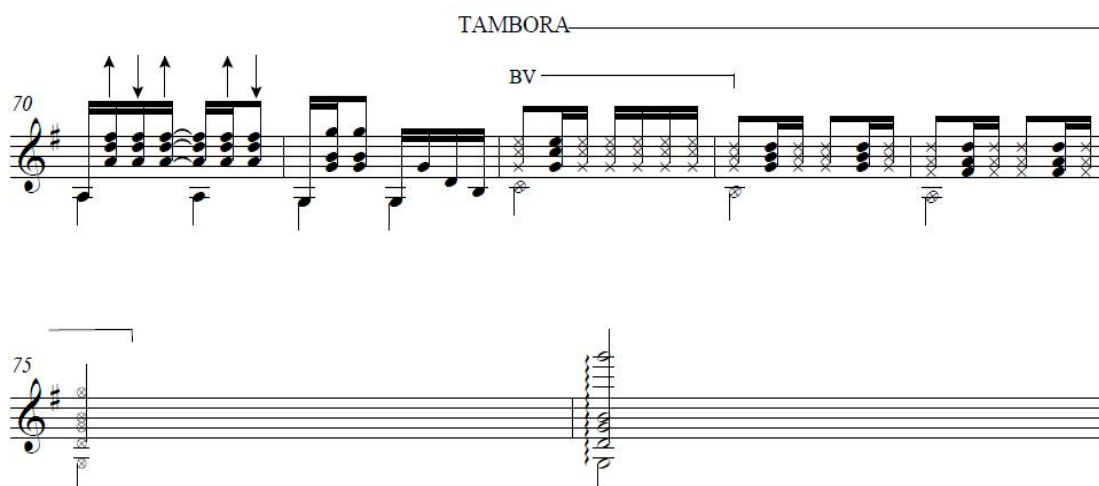
Em *Aconquija*¹²⁵, do paraguaio Agustín Barrios, temos uma variante no modo de execução (executado através da primeira corda):

¹²⁴ TÁRREGA, Francisco. **Gran Jota Aragonesa**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980 [data da edição], 8p. Violão solo.

¹²⁵ BARRIOS, Agustín. **Aconquija**. Revisão de Jesús Benitez. Tóquio: Zen On Music Company, 1979 [data da edição]. 2p. Violão solo.

FIGURA 16 - *Aconquija*.

Peças do compositor brasileiro Othon Saleiro (1910-1999) também apresentam este recurso em peças como *Batuque*, *Côco Baião* e *Toada Sertaneja*. Graças ao trabalho editorial realizado por Flavia Prando¹²⁶, podemos ter um panorama da obra deste compositor-violonista carioca:

FIGURA 17 - Compassos finais de *Toada Sertaneja* (PRANDO, 2008, p.228).

Em *Festa do Bonfim*:

¹²⁶ PRANDO, Flavia Rejane. **Othon Saleiro: um Barrios brasileiro?**. 2008. 248f. Dissertação (Mestrado em Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

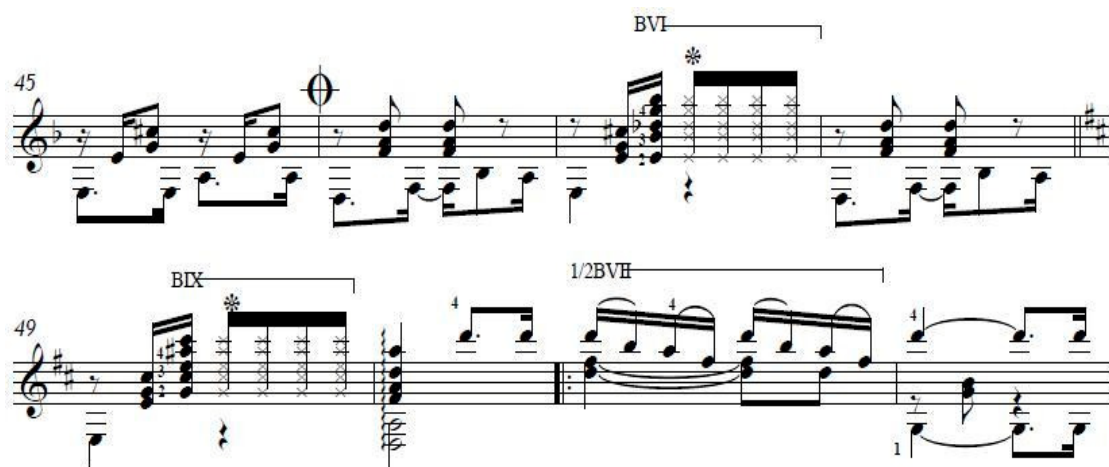


FIGURA 18 - *Festa do Bonfim* de Othon Saleiro (PRANDO, 2008, p.206).

Vivekananda utiliza o recurso na peça *Dança Macabra*:



FIGURA 19 - Compassos 1 e 2 de *Dança Macabra*.

Em *Pindorama* da *Suite da Epopéia Brasileira*:



FIGURA 20 - *Pindorama* (comp. 32-48).

Neste caso, é interessante notar que Delsuamy faz o uso intercalado entre tocar as cordas de forma normal (voz aguda) e com a utilização do efeito de *tambora* (vozes graves), tal como Othon Saleiro aborda nos compassos 72 a 74 da peça *Toada sertaneja*, conforme apresentado acima.

2.2.1.3. *Caja*¹²⁷

O compasso 26 da peça *Independência (Suite da Epopéia Brasileira)* apresenta a seguinte indicação:

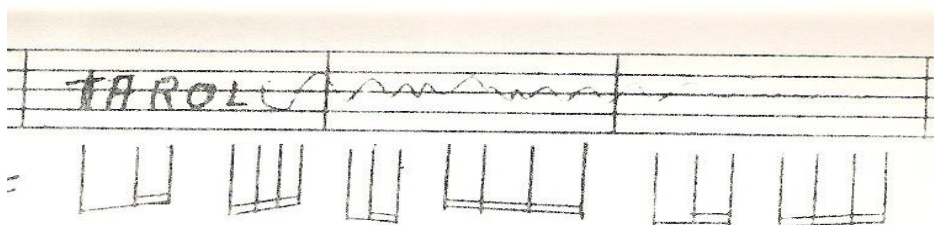


FIGURA 21 - Compassos 26 a 28 de *Independência*.

Em nota de rodapé, o autor observa: “Tarol = cruzar a sexta com a quinta corda na col. 7^a” (MEDEIROS, 19[78], p.17). Esta indicação, embora com terminologia diferente, se trata do que Roch (1917) chama de *caja*. A *caja o redoblante*¹²⁸ de las bandas de música é produzida mediante o ato de cruzar a quinta corda sobre a sexta de modo que a primeira fique montada sobre a segunda, sendo tal recurso indicado pela letra T. Tal letra faz referência ao *Tabal* ou *Tabalet*, “nome que se dá na região valenciana (Espanña), da qual era filho o señor Tárrega, ao redoblante ou caja” (ROCH, 1917, p.70):

¹²⁷ Terminologia adotada por Pascual Roch.

¹²⁸ Significa “rufar o tambor” (CAVERO, 1966, p.1111).



FIGURA 22 - *Tabal, Tabalet.*

Na já mencionada *Gran Jota Aragonesa* de Francisco Tárrega encontramos a utilização deste recurso sugerindo uma espécie de textura à duas vozes:

(1) Tabalet 8 compasses ad libitum

Tabalet
rallentando hasta perdéndose

FIGURA 23 - *Caja na variação 8 em Gran Jota Aragonesa.*

Isaías Sávio (1973, p.5), por sua vez, chama o mesmo recurso de *tambor*. Entretanto, não acrescenta nada mais que do que fora colocado por Roch (1917).

Gilson Antunes (2002, p.54)¹²⁹ e Sérgio Estephan (2007, p.146)¹³⁰ mencionam a utilização deste recurso por parte de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928). Após analisar as gravações realizadas pelo próprio Canhoto tocando suas composições, o primeiro destaca:

[...] nota-se a obtenção de timbres diversos no violão, como no dobrado *Campos Sales*, em que Canhoto se utilizará pela primeira vez do rufo, efeito que imita caixa-clara, como nas bandas marciais. Este curioso efeito seria retomado em uma de suas peças mais interpretadas, a *Marcha Triunfal Brasileira*¹³¹ (ANTUNES, 2002, p.54).

No final da peça, Canhoto utilizou tal recurso sugerindo, como em Tárrega (*Gran Jota Aragonesa*), uma textura a duas vozes¹³²:

¹²⁹ ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. 164f. Dissertação (Mestrado em Musicologia)-Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹³⁰ ESTEPHAN, Sérgio. **Viola minha viola: a obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo**. 2007. 255f. Tese (Doutorado em História)-Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

¹³¹ Para ouvir a peça *Marcha Triunfal Brasileira*, bem como outras peças de Canhoto: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/05/19-amrico-jacomino-o-canhoto.html>>.

¹³² Nota-se mais uma vez que a consideração sobre o caráter mimético de tais recursos destacado anteriormente se comprova. Na medida em que se coloca a audição como fator essencial à análise, é inevitável não considerar o processo imitativo referente às bandas marciais. Este aspecto sugere a mesma situação tanto para as obras do espanhol Francisco Tárrega como para os compositores brasileiros como Othon Saleiro e Delsuamy Vivekananda.



FIGURA 24 - Textura a duas vozes em *Marcha triunfal brasileira* (comp.193-210).

Jorge Antunes, por sua vez, apresenta uma definição detalhada de como se dá a execução e o efeito de tal recurso, nomeado pelo autor de *Rufo de tambor*:

O modo de execução é obtido cruzando-se as duas cordas adjacentes indicadas, na altura do trasto correspondente às notas. Com um dedo da mão esquerda é realizado este cruzamento, fazendo-se com que a corda mais grave se sobreponha à mais aguda, na altura do trasto das notas indicadas [...] Colocadas as cordas em vibração pela mão direita, estas se entrechocam agregando às duas notas um ruído que se assemelha àquele produzido pela caixa com esteira (ANTUNES, 2004, p.111).

Embora as colocações de Antunes (2004) estejam fundamentadas através de obras de compositores do século XX, nota-se que o *rufo de tambor* continua sendo utilizado. Mesmo que haja diferenças entre os autores abordados referentes aos modos de execução da *tambora*, *caja*, *rufo de tambor*, assim como de escrita (grafia), a função de tal recurso é a de imitar outros instrumentos, mais precisamente aqueles relacionados à família da caixa-clara, tambores, etc.

2.2.1.4. Alternância de recursos em um mesmo segmento musical

A peça *Senzala* da *Suite da Epopéia Brasileira* chama atenção pela rápida alternância de três recursos característicos da linguagem do violão: *tambora*, percussão na caixa de ressonância e ataque das cordas através dos dedos da mão esquerda:

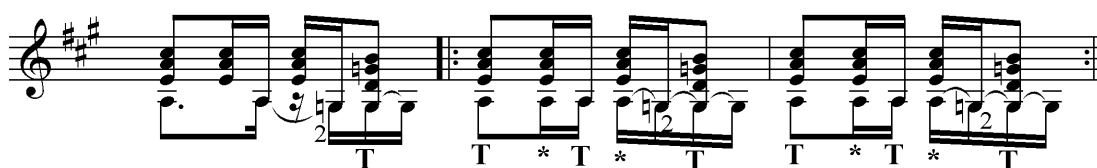


FIGURA 25 - *Senzala* (comp.12-17).

No que diz respeito ao ataque das cordas através dos dedos da mão esquerda, o compositor não fez nenhuma indicação extra, uma vez que a própria notação dá conta dessa interpretação. Jorge Antunes relaciona este recurso ao “*pizzicato de mão esquerda* dos instrumentos de arco” (ANTUNES, 2004, p.108). Entretanto, Roch (1917, p.94-101) apresenta o capítulo *De la mano izquierda sola*, o qual trata de uma série de exemplos que se referem ao ataque das cordas somente com a articulação dos dedos da mão esquerda¹³³.

Vivekananda faz as seguintes referências aos efeitos representados pela letra T e pelo asterisco (*): “Bater com o polegar nas cordas indicadas na col.19^a”; “bater com os dedos i, m e a, na tábua de harmonia próximo a col.19^a” (MEDEIROS, 19[78], p.13). No entanto, não deixa nenhuma indicação referente a qual dos signos cada descrição de execução se refere. Neste caso, tanto a audição atenta à gravação feita pelo próprio compositor, como a experimentação ao instrumento, foram fundamentais para o entendimento do trecho.

¹³³ Durante esta pesquisa, notou-se a grande importância que se deve dar aos métodos antigos, como o de Roch. Simplesmente, apresenta os fundamentos básicos que permeiam todo o universo estilístico no que diz respeito ao repertório violonístico de fins do século XIX. Torna-se portanto, uma leitura extremamente recomendada.

A indicação “Bater com o polegar nas cordas indicadas na col.19ª” se refere a letra T indicada na partitura. Trata-se de um tipo de execução da *tambora*¹³⁴. Ao contrário do que fora tratado acima sobre este recurso, neste caso a execução deve ser feita não próxima ao rastilho, mas sim, junto à 19ª casa do braço do violão. Como consequência, não se obtém uma sonoridade grave, mas aguda, principalmente em decorrência do choque que ocorre entre as cordas e os trastes¹³⁵. Abel Carlevaro (1916–2001), no duo concertante para violões *Arenguy*, chama este modo de execução de *chasquido*¹³⁶. A grafia utilizada pelo autor uruguaio também é diferente.

Na música do Rio Grande do Sul e Uruguai, este recurso (*chasquido*) é muito recorrente nos acompanhamentos de variados ritmos. O *rasguido doble* é um exemplo disso. Oliveira e Verona (2006) descrevem de maneira clara como se dá a execução e o efeito resultante: “percutir as cordas com o dorso dos dedos i, m, a. O efeito é causado pela batida dos dedos nas cordas e das cordas nos trastos” (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.11).

O asterisco (*), por sua vez, se refere à segunda descrição de execução: “bater com os dedos i, m e a, na tábua de harmonia próximo a col.19ª”.

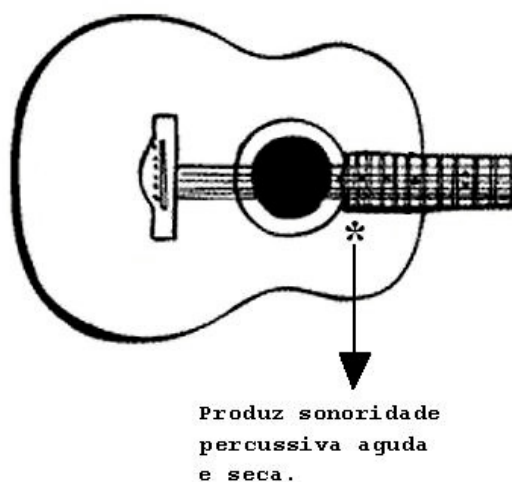


FIGURA 26 - Modo de execução.

¹³⁴ Destaca-se novamente o fato de que o processo de grafia de tais recursos não eram, ou ainda não são, universalizados na literatura violonística. Neste caso, a letra T não corresponde ao *tabalet* observado anteriormente através de Roch (1917).

¹³⁵ Antunes (2004, p.114) aborda este tipo de *tambora*.

¹³⁶ Estalo, estalido, crepitação (CAVERO, 1966, p.421).

Nas peças *Batuque* e *Côco-baião (nem a cumadre escapa)*¹³⁷ de Othon Saleiro encontram-se modelos similares, ou seja, a utilização de dois recursos alternados no mesmo segmento (*tambora* e *percussão no tampo*):

FIGURA 27 - *Tambora* e *percussão no tampo* em *Batuque*.

A indicação de asterisco (*) na edição de Prando (2008, p.190) refere-se à *percussão no tampo*.

¹³⁷ Prando (2008, p.190).



FIGURA 28 - *tambora* e percussão no tampo em *Côco-baião*.

Na edição já mencionada, o asterisco maior refere-se a *tambora*, enquanto que os dois asteriscos menores à percussão no tampo.

2.2.1.5. Movimento paralelo (*paralelismo*) de acordes

Walter Piston, chamando este recurso de *sonoridades verticais independentes*, destaca sua ocorrência em contextos tonais através de exemplos de movimentos paralelos cromáticos e diatônicos, respectivamente em obras de Richard Wagner e Claude Debussy (1998, p.462-463)¹³⁸. O *Estudo nº 1*¹³⁹ de Villa-Lobos apresenta o mesmo processo. A sucessão cromática de acordes de sétima diminuta com dois pedais (1ª e 6ª cordas soltas) sugerem o prolongamento do acorde de V⁷:

¹³⁸ PISTON, Walter. **Armonia**. Revisada e ampliada por Mark DeVotto. Espanha: Span Press Universitaria, 1998.

¹³⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos**. 1953. Paris: Max Eschig, --p. Violão solo.

Em: iv

$i \frac{6}{4}$

V^7

FIGURA 29 - Acordes paralelos prolongando o V^7 (comp.7-24).

Já no *Estudo nº 12*, a relações tonais podem até mesmo ser atribuídas enquanto conceito ampliado, por exemplo, na sensação de centros tonais não fundamentados através da sensível. Nota-se que os acordes paralelos se

apresentam como material composicional. O trecho inicial já nos traz tal recurso, correspondente ao acorde menor em segunda inversão:

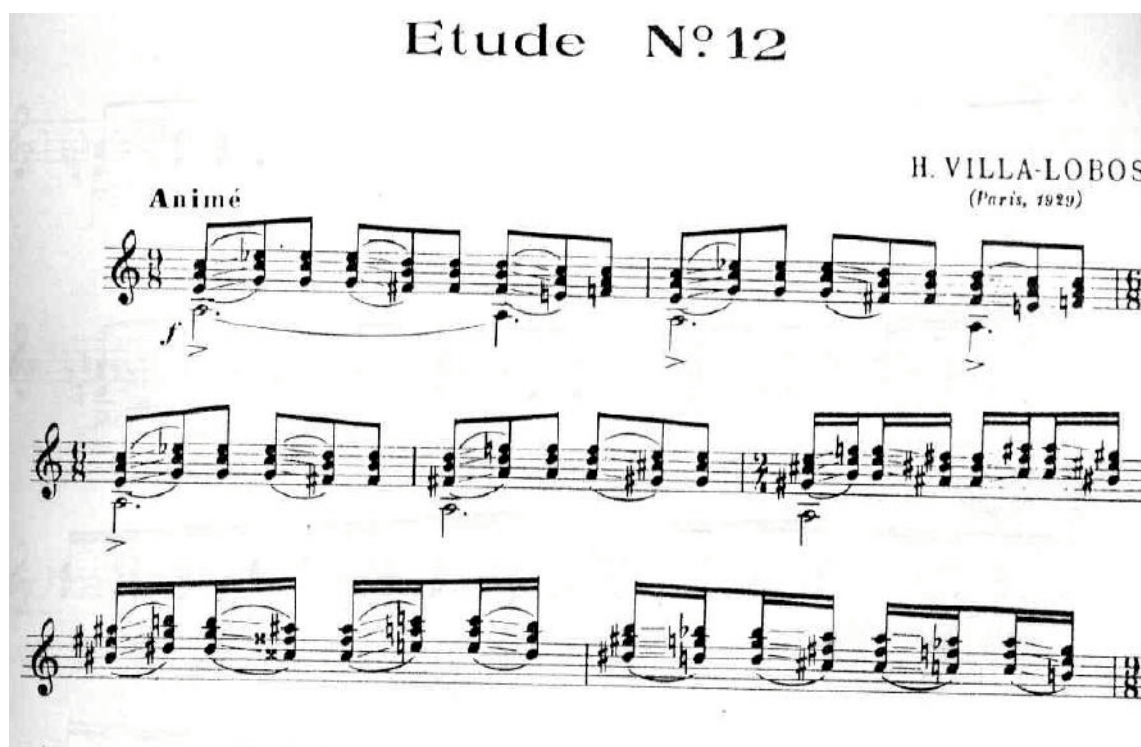


FIGURA 30 - *Estudo nº12 (comp.1-7)*¹⁴⁰.

É interessante destacar que além do paralelismo de acordes menores em segunda inversão sobre um pedal (5ª corda solta), configura-se um processo de ativação rítmica a partir do compasso 5.

Em *Caravela da Suite da Epopéia Brasileira* temos:

¹⁴⁰ VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos**. 1953. Paris: Max Eschig, --p. Violão solo.

The musical score for 'Caravela' (comp. 78-91) is presented across five staves. The first staff starts with a V^7 chord and a complex melodic line. The second staff contains a sequence of triplets. The third, fourth, and fifth staves continue this triplet sequence. The final staff shows a sequence of chords.

FIGURA 31 - Caravela (comp.78-91).

O trecho assinalado corresponde aos seguintes recursos: sucessão de acordes de mesma estrutura intervalar e o uso das cordas soltas Mi e Si como pedais:

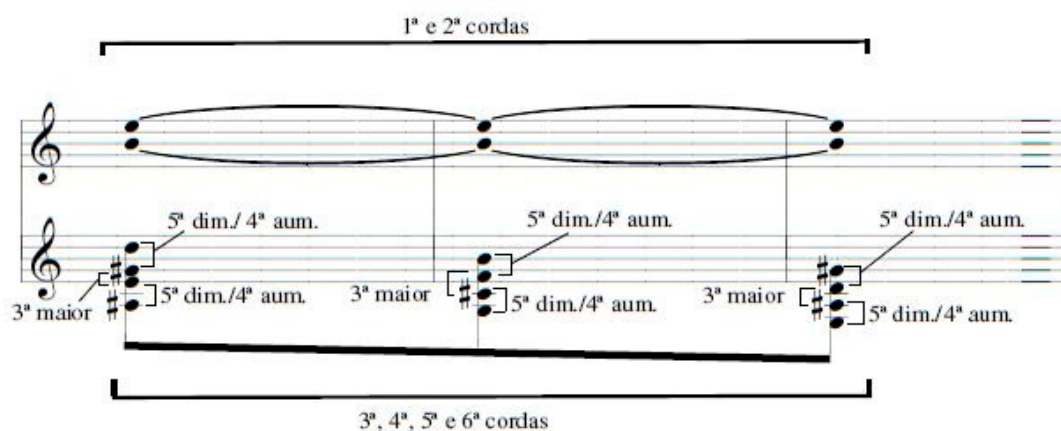


FIGURA 32 - Acordes paralelos somados às notas pedais soltas.

Este trecho é similar ao exemplo de prolongação do V no *Estudo nº 1* de Villa-Lobos. Conforme se observa no extrato da partitura da peça *Caravela*, pode-se considerar que os acordes paralelos utilizados por Delsuamy Vivekananda funcionam para prolongar tal função.

A CODA de *O Mestiço* apresenta o mesmo recurso fora de contexto tonal:

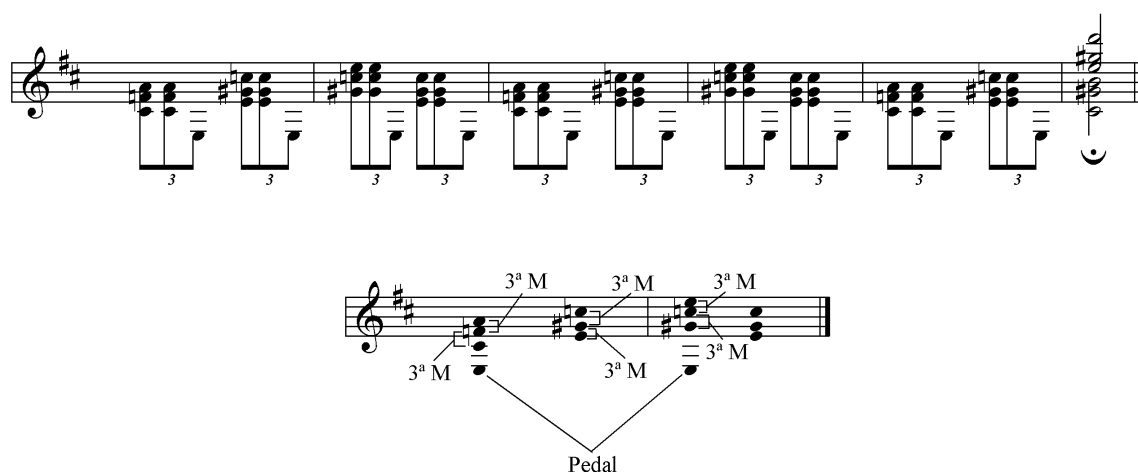


FIGURA 33 - CODA de *O Mestiço* (comp.53-58).

Em *Senzala*, o paralelismo corresponde a uma breve sucessão do acorde menor em segunda inversão sobre um pedal, trazendo um uso semelhante ao apresentado no *Estudo nº12* de Villa-Lobos. Entretanto, os contextos harmônicos são diferentes:



FIGURA 34 - *Senzala* (comp.19-24).

2.2.2. Considerações

As amostras traçam um panorama intimamente ligado ao ato de compor de um violonista-compositor. Elas mostram um autor que se utilizou de elementos que caracterizam de forma contundente as possibilidades do instrumento enquanto escrita idiomática, no sentido mais profundo do termo. Recursos como *tambora*, *caja*, *chasquidos*, e mais especificamente a *alternância de recursos* reforçam tal consideração. Além disso, pode-se dizer que mesmo à época em que compôs a *Suite da Epopéia Brasileira* (19[78]), Vivekananda possuía na obra de autores como Francisco Tárrega, Agustin Barrios, entre outros, referenciais relacionados a preceitos estéticos do romantismo. O caráter mimético destes recursos torna tal idéia mais clara, além de trazer um paralelo com a idéia de que Vivekananda buscava, dentro dessa idéia, exteriorizar sensações não relacionadas de forma direta à música (caráter extra-musical).

Através dos exemplos de paralelismos, pode-se dizer que a obra de Villa-Lobos também era uma referência. Este aspecto reforça-se na medida em que as amostras possuem similaridades tanto em contextos tonais como modais.

Portanto, através desta abordagem, pode-se dizer que parte do estilo composicional de Delsuamy Vivekananda se apoia em um amplo leque de possibilidades idiomáticas.

2.3. Forma

No que diz respeito às características formais (organização e relacionamento entre as partes), pode-se dividir a obra composicional de Delsuamy Vivekananda em dois grupos¹⁴¹. O primeiro, representado pelas peças *Recordações de minha infância* (1957), *Dança Macabra* (1962), *Romance* (1963) e *Recordando os pagos* (1965), e o segundo pela *Suite da Epopéia Brasileira – peças características* (19[78]).

O primeiro grupo está fundamentado exclusivamente em relações harmônicas tonais simples. Além disso, nem mesmo processos de modulação ocorrem. Praticamente todas as peças organizam-se em duas partes. A exceção fica por conta da peça *Recordando os pagos* (1965), a qual apresenta três partes (A, B, C)¹⁴². Por outro lado, esta mantém uma característica sobressalente neste grupo. Com exceção da Parte B de *Romance* (1963), a qual apresenta uma estrutura harmônica incompleta¹⁴³, relacionando-se com a Parte A através do relacionamento entre V-I, todas as partes das outras peças estão fundamentadas em movimentos harmônicos completos, ou seja, “closed” parts (GREEN, 1979, p.74). Portanto, em termos gerais, as peças deste primeiro grupo caracterizam-se por apresentarem modelos relacionados às formas *binárias seccionais* (*sectional forms*):

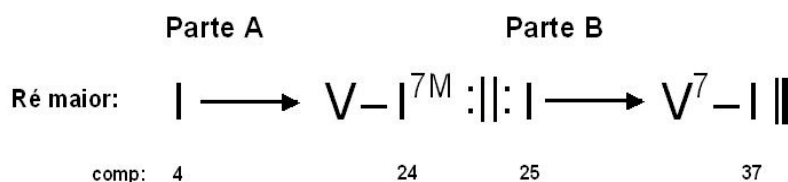


FIGURA 35 - Forma e organização das partes em *Recordações de minha infância* (Serenata).

¹⁴¹ A divisão em dois grupos é aqui entendida também em decorrência da distância temporal entre as peças. Ao se examinar as datas de término das composições, observa-se claramente essa distância.

¹⁴² A-B-A-C.

¹⁴³ “Open” part, conforme Green (1979, p.74). É representada da seguinte maneira, conforme terminologia do referido autor: A – B || A.

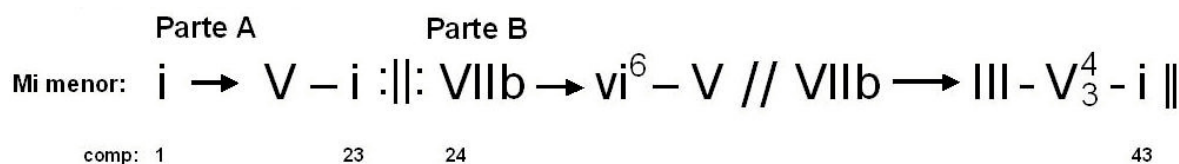


FIGURA 36 - Forma e organização das partes em *Dança macabra*.

Em *Recordações de minha infância*, ambas as partes possuem uma estrutura harmônica que gira em torno da tônica. Na Parte B de *Dança macabra*, ocorre um movimento que parte do VIIb para o i. É interessante notar que inicialmente há um movimento harmônico interrompido, o qual é retomado e conectado a uma sucessão que leva ao i. Ambas as peças acabam iniciando e/ou fechando no acorde de tônica.

Outra característica marcante está no fato do compositor sempre buscar uma retomada, ou melhor, o fechamento do ciclo formal através da repetição literal da Parte A. Em *Romance* e *Dança macabra*, isso ocorre, por exemplo, através da utilização das abreviaturas *Dal segno al fine*.

Abaixo, um resumo formal das peças do primeiro grupo:

Peça	Forma
1) <i>Recordações de minha infância</i>	Introdução A : B ¹⁴⁴
2) <i>Dança macabra</i>	A : B A ¹⁴⁵
3) <i>Romance</i>	A : B : A <i>Fine</i>
4) <i>Recordando os pagos</i>	A : B : <i>Dal segno al</i> Φ <i>e segue</i> C . ¹⁴⁶

TABELA 4 - Resumo das formas das peças que compõem o primeiro grupo.

As repetições literais de partes, através do recurso das abreviaturas de repetição ou não, bem como os contextos tonais fechados (*closed parts*) dentro de esquemas binários, são facilmente encontrados na literatura violonística, principalmente se considerarmos a obra de autores como Francisco Tárrega e

¹⁴⁴ Embora haja indicações de *segno*, Φ e *fine*, o manuscrito não faz nenhuma menção de como se relacionam estas abreviaturas.

¹⁴⁵ Na indicação de *dal segno al fine*, o *fine* corresponde ao último compasso da Parte A.

¹⁴⁶ A indicação *Dal segno al* Φ corresponde ao trecho que vai do compasso 5 ao 10 da Parte A.

Agustin Barrios. Em peças como *Lágrima*, *Adelita*, *Alborada* e *Marieta*, por exemplo, Tárrega aborda esse tipo de organização formal. Vejamos uma amostra através da última peça citada:

Marieta

Lento

Lá menor: i

V⁷ i

FIGURA 37 - Parte A de *Marieta*.

Piu mosso

B V

$\frac{1}{2}$ B VII

B V

Lá maior: I

$\frac{1}{2}$ B VII

ritard. **f a tempo**

B V

$\frac{1}{2}$ B VII

V

I

B V

p rit.

B II

V^7

I

f a tempo

I

V

I

p ritard.

a tempo

V^7

I

dal 8 al FINE

FIGURA 38 - Parte B de *Marieta*.

Em *Sueño de la muñeca* de Barrios também encontra-se tal modelo binário seccional (A–B–A):

El sueño de la muñeca

Agustín Barrios Mangoré

Parte A

Lá menor: i

V //

i

V //

i

V

Parte B

(Los bajos son armónicos octavados.)

Lá menor: i

i

V

i

V⁷/iv

iv

V⁷/III

III

V

i

V

i

De 8 al 4 y Fine

FIGURA 39 - Sueño de la muñeca (Barrios).

A *Suite da epopéia brasileira*, por sua vez, apresenta um panorama diferente. Isso ocorre, primeiramente, pela característica relacionada a disposição progressiva e cumulativa de partes, sem retomadas. Além disso, cada parte, na maioria dos casos, circunscreve-se a si mesma, sem o menor relacionamento (conexões) formal/estrutural com outras. Até mesmo nas peças tonais, como *Rosário* (A :|| B ||) e *Brasília* (A :||: B :||: C :|| CODA ||), pode-se observar tal característica¹⁴⁷.

Em *Brasília*, por exemplo, cada parte corresponde a uma tonalidade específica¹⁴⁸. A Parte A está em Fá maior. Ao final, termina em uma modulação direta por *transposição real* ao V. A Parte B inicia na tonalidade de Lá menor. Dessa maneira, há, entre Dó maior e Lá menor, uma espécie de relacionamento por funções relativas. Entretanto, não se confirma, uma vez que a tonalidade da Parte B não representa uma modulação dentro de um contexto tonal no todo da peça¹⁴⁹. Por sua vez, a Parte C, encontra-se em Lá maior, tonalidade homônima de Lá menor, podendo, à nível de interpretação, considerar uma relação por mudança de modo:

¹⁴⁷ Além de estar fundamentada em processos tonais, a peça *A corte* está organizada da seguinte maneira: A :||: B :|| A ||: C :|| A ||: D :|| A ||. À primeira vista, este modelo sugere uma forma *Rondó*, tal como coloca Schoenberg (1991, p.229-239). Entretanto, a estruturação harmônica de cada parte não corresponde aos contrastes tradicionalmente atribuídos ao *Rondó* tradicional.

¹⁴⁸ Nota-se que este padrão também foi discutido nas peças do primeiro grupo. Dessa maneira, pode-se considerar, em nível mais abrangente, que se trata de um processo que permeia toda sua obra composicional.

¹⁴⁹ *Brasília* inicia na tonalidade de Fá maior, passa por Lá menor (Parte B) e Lá maior (Parte C e CODA).

Fá maior:

Parte A

Modulação direta
a Dó maior (V):

FIGURA 40 - Parte A de *Brasília*.

Parte B

Lá menor: i

V⁷/V V

i

IIb⁶ vii^{o4}₃ i

The musical score for 'Parte B' of 'Brasília' is written in Lá menor (F# minor) and 8/8 time. It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. Chord symbols are placed below the staff at specific points: 'i' (F#m) at the beginning, 'V⁷/V' (D7/C#) and 'V' (C#) in the middle, and 'IIb⁶' (Bb6) at the end. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line.

FIGURA 41 - Parte B de *Brasília*.

Em outras peças o contexto formal é bem mais complexo. Isso ocorre em grande parte pelo fato de Vivekananda não apresentar em sua maneira de compor variações de um determinado motivo, tema, ou mesmo uma idéia melódica, o que faz com que não ocorram relações estruturais dentro, bem como entre as partes. Pelo contrário, é nítida a preocupação do compositor em explorar, na maioria dos casos, cenários sonoros distintos. Em *Caravela*, por exemplo, a Parte A e a Parte B se contrapõem na medida em que a primeira se estabelece através da repetição de

um mesmo acorde (Lá maior com sétima menor e nona), trazendo uma sensação de estaticidade característica de uma sonoridade modal; a Parte B, além do contraste imposto pelo material melódico/rítmico, há a mudança para âmbito tonal:

Arpejamento (variado) do mesmo acorde:
Lá maior com sétima menor e nona.

Andante

Parte A

The musical score for 'Parte A' of 'Caravela' is written in 3/4 time with an 'Andante' tempo. It consists of seven staves. The first six staves are filled with a continuous arpeggiated pattern of the L6 chord (Lá maior com sétima menor e nona), using triplets. The seventh staff shows a cadence with two endings, labeled '1.' and '2.', enclosed in a dashed box. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

FIGURA 42 - Parte A de *Caravela*.

A área demarcada pelo quadrado pontilhado destaca a cadência ao final da Parte A, reforçando a modalidade através do caráter implícito de um modelo similar

ao V-I. Mais especificamente, trata-se de uma sonoridade típica do modo *mixolídio*, o que acarreta em um quinto grau menor.

Na figura abaixo, observa-se que, embora haja breves resoluções ao I no trecho subsequente ao V, a resolução definitiva na tônica ocorre somente no final da Parte B:

Movimento tonal
Allegro


Parte B

The musical score for 'Parte B' of 'Caravela' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro'. The piece begins with a double bar line and a repeat sign. The first staff shows a sequence of eighth notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G#7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G#8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G#9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G#10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G#11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G#12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G#13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G#14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G#15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G#16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G#17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G#18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G#19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G#20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G#21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G#22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G#23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G#24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G#25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G#26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G#27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G#28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G#29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G#30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G#31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G#32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G#33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G#34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G#35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G#36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G#37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G#38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G#39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G#40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G#41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G#42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G#43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G#44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G#45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G#46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G#47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G#48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G#49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G#50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G#51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G#52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G#53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G#54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G#55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G#56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G#57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G#58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G#59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G#60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G#61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G#62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G#63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G#64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G#65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G#66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G#67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G#68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G#69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G#70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G#71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G#72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G#73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G#74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G#75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G#76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G#77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G#78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G#79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G#80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G#81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G#82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G#83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G#84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G#85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G#86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G#87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G#88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G#89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G#90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G#91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G#92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G#93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G#94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G#95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G#96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G#97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G#98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G#99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G#100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G#101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G#102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G#103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G#104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G#105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G#106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G#107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G#108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G#109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G#110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G#111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G#112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G#113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G#114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G#115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G#116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G#117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G#118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G#119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G#120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G#121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G#122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G#123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G#124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G#125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G#126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G#127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G#128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G#129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G#130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G#131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G#132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G#133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G#134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G#135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G#136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G#137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G#138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G#139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G#140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G#141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G#142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G#143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G#144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G#145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G#146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G#147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G#148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G#149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G#150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G#151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G#152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G#153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G#154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G#155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G#156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G#157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G#158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G#159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G#160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G#161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G#162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G#163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G#164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G#165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G#166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G#167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G#168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G#169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G#170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G#171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G#172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G#173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G#174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G#175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G#176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G#177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G#178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G#179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G#180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G#181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G#182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G#183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G#184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G#185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G#186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G#187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G#188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G#189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G#190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G#191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G#192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G#193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G#194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G#195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G#196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G#197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G#198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G#199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G#200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G#201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G#202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G#203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G#204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G#205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G#206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G#207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G#208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G#209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G#210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G#211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G#212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G#213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G#214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G#215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G#216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G#217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G#218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G#219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G#220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G#221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G#222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G#223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G#224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G#225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G#226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G#227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G#228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G#229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G#230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G#231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G#232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G#233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G#234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G#235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G#236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G#237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G#238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G#239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G#240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G#241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G#242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G#243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G#244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G#245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G#246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G#247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G#248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G#249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G#250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G#251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G#252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G#253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G#254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G#255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G#256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G#257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G#258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G#259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G#260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G#261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G#262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G#263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G#264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G#265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G#266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G#267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G#268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G#269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G#270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G#271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G#272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G#273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G#274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G#275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G#276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G#277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G#278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G#279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G#280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G#281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G#282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G#283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G#284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G#285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G#286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G#287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G#288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G#289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G#290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G#291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G#292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G#293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G#294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G#295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G#296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G#297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G#298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G#299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G#300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G#301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G#302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G#303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G#304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G#305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G#306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G#307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G#308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G#309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G#310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G#311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G#312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G#313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G#314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G#315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G#316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G#317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G#318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G#319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G#320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G#321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G#322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G#323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G#324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G#325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G#326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G#327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G#328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G#329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G#330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G#331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G#332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G#333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G#334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G#335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G#336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G#337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G#338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G#339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G#340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G#341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G#342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G#343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G#344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G#345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G#346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G#347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G#348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G#349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G#350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G#351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G#352, A352, B352, C353, D3


Parte A :||: Parte B :||: Parte C :||: Parte D :|| Parte A || Parte B || CODA ||
 (1-6) (7-15) (16-31) (32-51) (53-58)

FIGURA 44 - Organização formal de *O mestiço*.

As partes A, B e C contrastam com a Parte D através da distinção de seus contextos sonoros. Em A e C tem-se, assim como em *Caravela*, a utilização da sonoridade modal baseada no modo *mixolídio*. Ambas estão intercaladas pela Parte B, na qual o compositor explora sonoridades baseadas no processo de variação de digitação de mão esquerda relacionada à fôrma do acorde de Mi diminuto (E⁹):

Parte A  **Sonoridade mixolídia**

Parte B  **Sonoridade baseada na variação de digitação da fôrma do acorde de Mi diminuto (E°)**

Parte C  **Retomada da sonoridade mixolídia intercalada pelo acorde de E°**




FIGURA 45 - Partes A, B e C de *O mestiço*.

A Parte D, por sua vez, contrapõe as partes A, B e C através da estrutura tonal de *período*¹⁵⁰ em Ré maior:

¹⁵⁰ Ver Schoenberg (1991, p.50-58).

Período

Antecedente

1ª frase (segmento A) 2ª frase (segmento B)

Consequente

1ª frase (segmento A) 2ª frase (segmento C)

FIGURA 46 - Parte D de *O mestiço*.

Embora possa se interpretar uma relação de regiões tonais dentro da tonalidade de Ré maior - sendo as partes A e C correspondentes à região de dominante e D correspondente à tônica -, não entraremos no mérito da questão de uma possível relação estabelecida de forma arbitrária pelo compositor.

A tabela abaixo traz um resumo de como estão organizadas as partes de cada peça da *Suite da epopéia brasileira*:

Peça	Forma
1) <i>Caravela</i>	A :: B :: C CODA
2) <i>Pindorama</i>	A B A' :: C :: Interlúdio :: D :: Interlúdio' CODA
3) <i>O mestiço</i>	A :: B :: C :: D :: A B CODA
4) <i>Senzala</i>	A :: B :: C :: A
5) <i>A Corte</i>	A :: B :: A :: C :: A :: D :: A
6) <i>Independência</i>	A B Introdução à Parte C C D
7) <i>Rosário</i>	A :: B
8) <i>Brasília</i>	A :: B :: C :: CODA

TABELA 5 - Resumo das formas da *Suite da epopéia brasileira*.

Este panorama, onde as formas apresentam a articulação livre das partes, assim como a manipulação de elementos modais e tonais em uma mesma composição, apresenta um campo muito amplo. Na medida em que os compositores param de fundamentar suas obras exclusivamente através de preceitos estruturais tonais, surgem uma série de elaborações muito particulares.

Conforme destacado nas amostras, mais especificamente no que tange a organização cumulativa de partes, encontramos um exemplo no *Prelúdio nº3* de Villa-Lobos. Embora nesta peça haja um processo de conexão formal entre as partes A e B, encontramos um modelo formal A || B, onde o primeiro segmento apresenta, antes do trecho final, um panorama sonoro tonal mais rebuscado, de certa forma, mascarado; a Parte B, por sua vez, está fundamentada exclusivamente em relações harmônicas tonais bem claras, na tonalidade de Lá menor:

PRÉLUDE Nº 3

Parte A
(contexto não-tonal)H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1949)

Andante
mf
rall.
a tempo
rit.

Molto adagio e dolorido
f
expressivo
rit.
a tempo
rall.
Andante
rit.
Fine

FIGURA 47 - Prelúdio 3 (Villa-Lobos).

2.4. Processo motivico

Uma característica generalizada na obra composicional de Delsuamy Vivekananda corresponde a padrões que não dizem respeito a unidades tradicionais como *períodos* ou *sentenças*. Nem mesmo, em outros contextos, ocorrem idéias que possam remeter a uma adaptação destes modelos. Para citar um exemplo, somente na peça *O mestiço* o compositor trabalha uma estrutura de *período*.

A característica geral que se impõe é a de processos baseados na repetição de elementos. Embora hajam variações, ocorrem dentro de uma idéia colocada por Schoenberg (1991, p.37), onde estas nada mais são do que recursos de repetição, “em que alguns elementos são mudados e o restante preservado”. No âmbito de sua obra, Vivekananda prioriza explicitamente a preservação do parâmetro rítmico em vários níveis, seja em uma obra inteira, em uma parte de uma determinada obra, repetindo o padrão rítmico sem variação, repetindo um segmento dentro de uma parte, dentre tantas outras maneiras.

Das peças do primeiro grupo, de caráter exclusivamente tonal, podemos extrair amostras de todas elas. Em *Romance*, por exemplo, a repetição do parâmetro rítmico sem nenhuma variação ocorre em toda a peça:

Andante com expressão

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 3/4 time, marked "Andante com expressão". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of six staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The melody is composed of eighth and quarter notes, often beamed in pairs. The accompaniment is a simple harmonic pattern of quarter notes in the left hand, marked "p." (piano). The piece concludes with a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2.") leading to a final cadence.

FIGURA 48 - Parte A de *Romance*.

Uma análise da primeira frase mostra como o compositor se utiliza deste panorama:

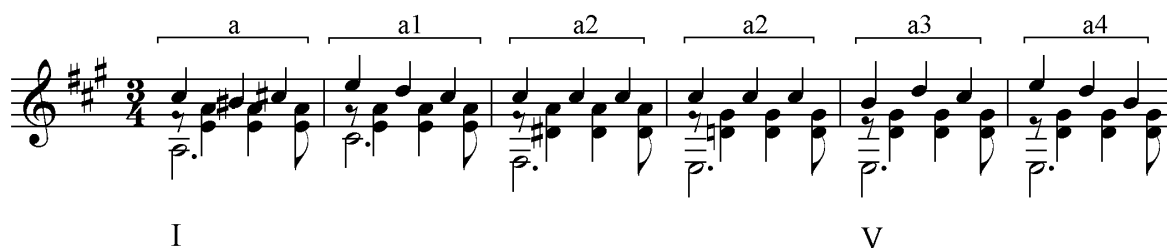


FIGURA 49 - Primeira frase de *Romance* (comp.1-6).

Nota-se que a atenção aqui é dirigida à condução de vozes por graus conjuntos, que através de *retardos*, passa por somente três acordes:

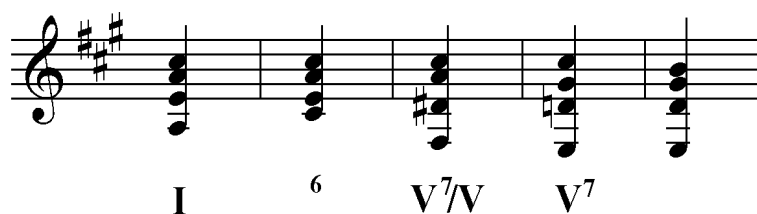


FIGURA 50 - Condução de vozes da primeira frase de *Romance* (comp.1-6).

Podemos citar também a peça *Recordando os pagos*. Cada uma das três partes articula, através do processo de repetição do parâmetro rítmico, uma determinada variante das várias configurações existentes do ritmo da *milonga*. Vejamos as partes A e B:

Parte A



Parte B



FIGURA 51 - Partes A e B de *Recordando os pagos* (milonga).

A análise da articulação motívica da Parte B aponta para o contexto supracitado:

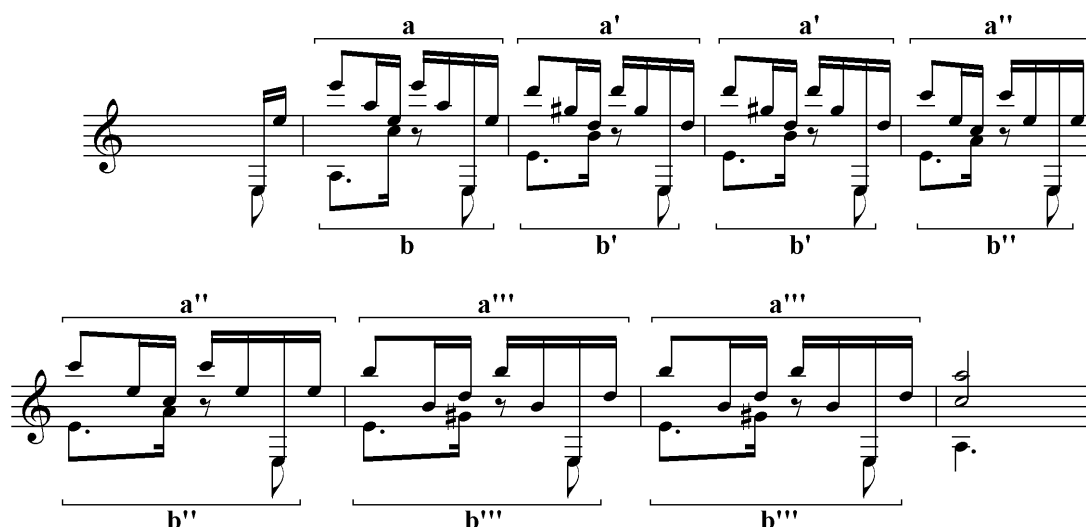


FIGURA 52 - Análise motívica da Parte B de *Recordando os pagos* (milonga).

É na condução paralela das vozes por graus conjuntos onde surge uma estrutura em movimento:

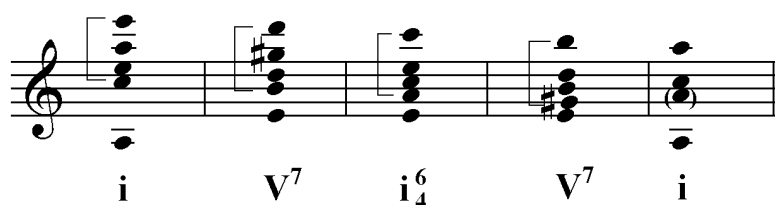


FIGURA 53 - Condução de vozes na Parte B de *Recordando os pagos* (milonga).

Este cenário aponta para um processo em que a elaboração rítmica atua como uma estrutura imutável, contrabalançada pelo movimento gerado através da condução de vozes. Não se trata de uma maneira particular de Vivekananda. Este tipo de procedimento é amplamente verificável no repertório para violão. A obra do paraguaio Barrios está repleta deste tipo de elaboração. O *Estudio de concierto nº1*¹⁵¹ é uma peça inteiramente baseada neste princípio¹⁵²:

¹⁵¹ BARRIOS, Agustín. **Estudio de concierto nº1**. In: Music for guitar: A. Barrios Mangoré. Volume 2. Revisada por Jesús Benítez R.: 1977 [data de edição]. [Tóquio]: Zen On Music Company, 59p. Violão solo.

¹⁵² Em peças como *Las abejas*, *Preludio em Dó menor*, entre outras, não faltam exemplos deste tipo de processo.

Estudio de Concierto No. 1

Revisión de:
Jesús Benítez R.

演奏会用練習曲 第1番

Allegro moderato

Agustín Barrios Mangoré

© Copyright 1977 by ZEN-ON Music Company Ltd.

FIGURA 54 - Primeira página do *Estudio de concierto nº1* (Barrios).

Nota-se que o padrão rítmico de semicolcheias é ininterrupto. Além disso, o trecho correspondente aos compassos 10-16 também apresenta uma amostra clara de condução paralela entre as vozes (STOVER, 1992, p.201-202)¹⁵³, conforme ocorre na Parte B de *Recordando os pagos*:

Andante

a

a'

⑥

a''

⑤

a''

a'''

FIGURA 56 - Parte A (comp.1-12) de *Caravela*.

O processo de variação é mínimo, passando pela movimentação das notas do mesmo acorde (Lá maior com sétima menor e nona maior), bem como por leves

alterações rítmicas. No trecho assinalado, há uma modificação em um dos elementos motivicos:

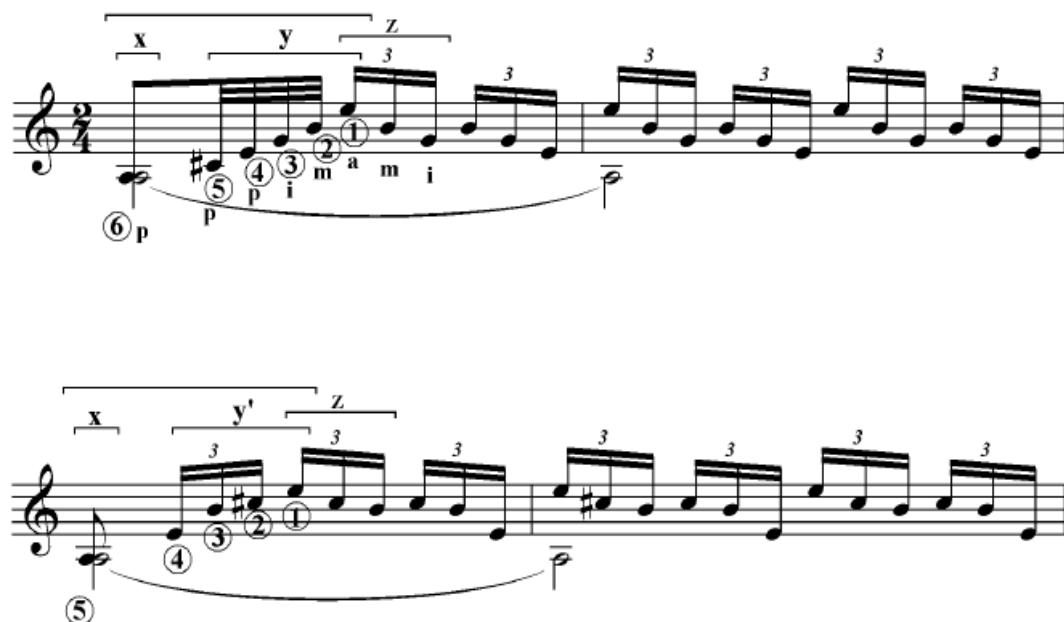


FIGURA 57 - Variação do segmento inicial.

Em decorrência da mudança de corda para a execução da mesma nota do baixo (Lá1), a linguagem técnica do instrumento coloca-se aqui como elemento delimitador do material musical.

Em *Último Porto (II)*¹⁵⁴ de Baden Powell, nota-se que o panorama de elaboração é bastante similar à peça de Vivekananda:

¹⁵⁴ POWELL, Baden. **Último Porto (II)**. In: Baden Powell Songbook Vol.2. 1974 [data de editoração]. Darmstad: Tonos, 23p. Violão solo.

The musical score for "Último Porto (II)" (comp.1-8) is presented in five staves. The first staff begins with the tempo marking "Adagio" and the dynamic "a". The notation includes a series of eighth notes and quarter notes, with a "rall." marking at the end. The second staff continues the melody, marked "a'" and "a", with a "rall." marking. The third staff is marked "a'" and "a", with a "rall." marking. The fourth staff is marked "a'" and "a'", with a "rall." marking. The fifth staff is marked "a'", with a "rall." marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "a tempo" and "rall.".

FIGURA 58 - *Último Porto (II)* (comp.1-8).

Na Parte A de *Pindorama*, enquanto a estrutura rítmica é mantida intacta, uma sucessão de acordes sem relação funcional é encadeada:



FIGURA 59 - Parte A (comp.1-12) de *Pindorama*.

No *Estudo nº6* de Heitor Villa-Lobos encontramos o mesmo panorama:

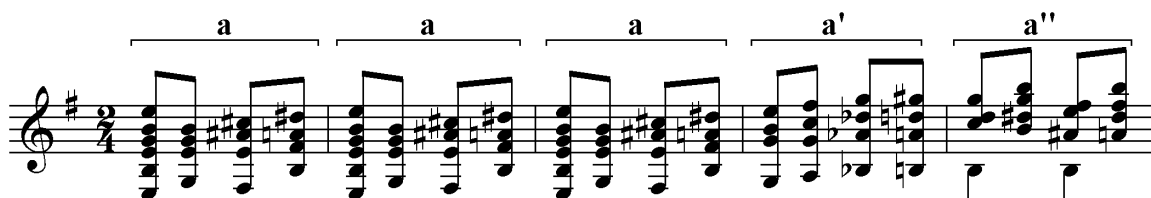


FIGURA 60 - *Estudo nº6* (comp.1-5).

Nota-se que em todas as amostras acima, não surgem elementos motivico/rítmicos contrastantes dentro de um determinado segmento. Isso reforça a consideração de que na identidade composicional de Vivekananda não há o interesse em desenvolver idéias motivicas, conforme premissas da composição tonal. Seu interesse reside em experimentar sonoridades escolhidas por critérios particulares.

Por outro lado, mesmo em estruturas que articulam elementos motivicos distintos, como na primeira seção da Parte B de *Independência*, encontramos fundamentação no processo de repetição:



FIGURA 61 - Parte B de *Independência* (comp.7-19).

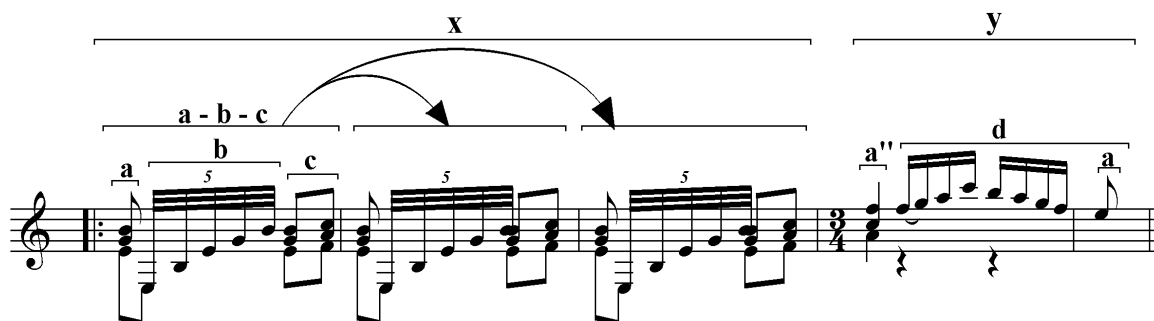


FIGURA 62 - Análise do primeiro segmento (comp.7-11).

Também na Parte D de *Pindorama* encontramos a manutenção da característica discutida em um contexto de melodia acompanhada:

A Lento

B

FIGURA 63 - Parte D de *Pindorama* (comp.59-76).

Neste modelo formal binário, nota-se que na primeira parte o elemento motivico que articula a melodia permanece inalterado do ponto de vista rítmico. A variação do elemento *a* ocorre simplesmente em âmbito melódico. Além disso, a configuração da estrutura motivica básica nunca é desenvolvida. Para citarmos um exemplo: não ocorrem processos de *diminuição* ou *aumento*.

Outro aspecto que chama atenção reside no fato de que mesmo na segunda parte, o panorama permanece inalterado. Simplesmente são utilizados elementos motivicos da primeira parte, aos quais é agregado uma nova elaboração da textura. O pedal sobre a nota Lá1 reforça o caráter já mencionado.

Como se pode ver, o processo relacionado ao parâmetro rítmico imutável, nos mais variados contextos, bem como a atenção dada ao plano da condução de vozes, é um cenário composicional muito recorrente na literatura violonística. Este aspecto direciona às mais variadas conseqüências na elaboração de composições. Uma delas é a exploração de sonoridades modais, assunto que será tratado no próximo tópico.

2.5. Modalismo

Na *Suite da epopéia brasileira* surge uma característica que, de certa forma, é a que mais a difere em relação às peças do primeiro grupo: o modalismo. Conforme Vincent Persichetti¹⁵⁵, os compositores do século XX fizeram uso corrente deste tipo de contexto sonoro através dos modelos escalares utilizados e nomeados durante a Idade Média. No entanto, a semelhança passa somente pela construção destes modelos. Seu uso se torna particular no século XX (PERSICHETTI, 1985, p.29-30).

De uma maneira própria, Vivekananda realiza um processo de inter-relação entre sonoridades tonais e modais. Geralmente, tal relacionamento se dá na oposição entre uma parte, de caráter modal, e outra, de caráter tonal. Tal distinção ocorre quase sempre de maneira bem direta, sempre utilizando os graus que mais caracterizam cada modo, como por exemplo, a diferença existente entre os sétimos graus do modo *mixolídio* e da escala maior (jônica) em contexto tonal. Além disso, nota-se também uma busca por relações ambíguas, ou seja, trechos que inicialmente não esclarecem uma sensação tonal ou modal. Neste tópico veremos amostras somente do primeiro caso.

Em *Caravela*, temos o primeiro exemplo de relação entre partes estabelecida pela inter-relação modal/tonal. A Parte A está fundamentada exclusivamente no modo *mixolídio* (Lá). A Parte B, apresenta um cenário tonal:

¹⁵⁵ PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del siglo XX**. Trad. Alicia Santos Santos. Madrid: Real musical, 1985.

The musical score for 'Parte A de Caravela' (comp.1-16) is presented in six staves. The first five staves are connected by a vertical line on the left. Each staff features a melodic line with triplets and a bass line with a sustained note. The sixth staff is separated by a gap. Below the sixth staff is a section labeled 'Estilo recitativo' with a melodic line and a bass line. The 'Estilo recitativo' section includes two first endings (1. and 2.) and a final cadence.

FIGURA 64 - Parte A de *Caravela* (comp.1-16).

O colchete lateral destaca o primeiro segmento, o qual se baseia em quatro formações do mesmo acorde (Lá maior com sétima menor e nona maior) através da variação da disposição de suas notas:



FIGURA 65 - Parte A de *Caravela* (comp.1-12).

O segmento correspondente ao *estilo recitativo* e a cadência também destacam o sétimo grau menor:

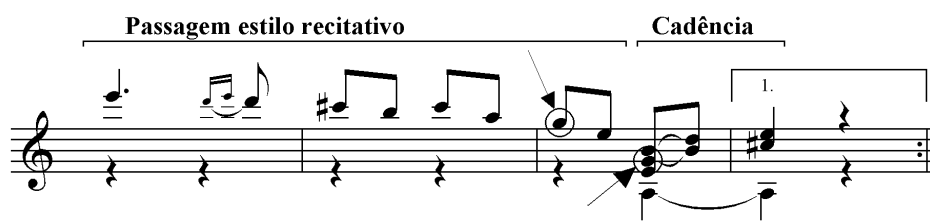
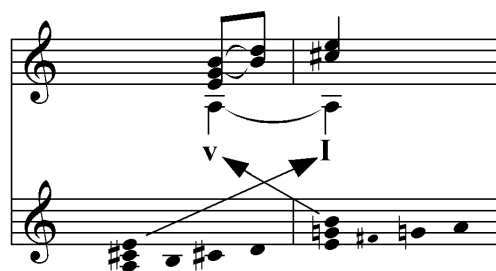


FIGURA 66 - *Estilo recitativo* e cadência.

Além disso, a cadência reforça de forma inequívoca tal cenário através da relação entre os acordes v – I:



Modo *Mixolídio*

FIGURA 67 - Modo *mixolídio*.

Na Parte B (tonal), temos um movimento em direção ao V, o qual leva à resolução ao I (tonalidade de Lá maior). Nota-se que as reiteraões V-I ajudam a delinear bem a sensação tonal:

Allegro

The musical score for Part B of *Caravela* is written in 6/8 time and the key of A major (two sharps). The tempo is marked **Allegro**. The score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The melody is written in eighth notes. The bass line consists of dotted half notes. Roman numerals I and V are placed below the bass line to indicate the harmonic structure. The piece ends with a double bar line and a key signature change to A major (no sharps or flats).

FIGURA 68 - Parte B de *Caravela*.

Na Parte C de *O mestiço*, os blocos que articulam o modo *mixolídio* (áreas pontilhadas) são intercalados pelo acorde de Mi diminuto (linhas contínuas):

The figure displays three staves of musical notation in G major (one sharp). The notation illustrates the articulation of the Mixolydian mode through specific melodic and harmonic blocks.

- Staff 1:** The first system is enclosed in a dashed box, indicating a melodic block. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second system is enclosed in a solid box, indicating a harmonic block. It consists of a continuous sequence of chords, primarily triads and dyads, including G4-B4, G4-A4, A4-B4, and B4-A4.
- Staff 2:** The first system is enclosed in a dashed box, indicating a melodic block. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second system is enclosed in a solid box, indicating a harmonic block. It consists of a continuous sequence of chords, primarily triads and dyads, including G4-B4, G4-A4, A4-B4, and B4-A4.
- Staff 3:** The first system is enclosed in a dashed box, indicating a melodic block. It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second system is enclosed in a solid box, indicating a harmonic block. It consists of a continuous sequence of chords, primarily triads and dyads, including G4-B4, G4-A4, A4-B4, and B4-A4.

FIGURA 69 - Parte C de *O mestiço*.

Em *Senzala* temos mais uma amostra da utilização do modo *mixolídio*. Nota-se que em toda a Parte A há o reforço do grau característico VIIb, tanto em âmbito melódico como harmônico:

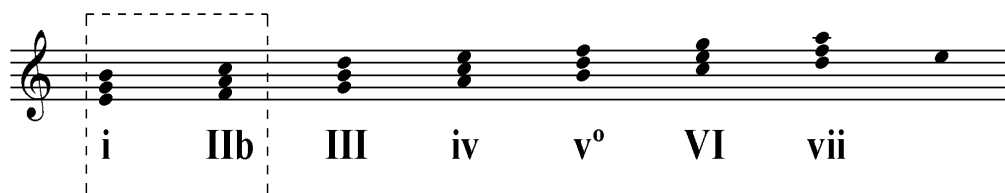
Allegretto

FIGURA 70 - Parte A de *Senzala*.

Em *Independência*, a Parte B inicia através de um módulo fundamentado exclusivamente no modo *frígio* (Mi):

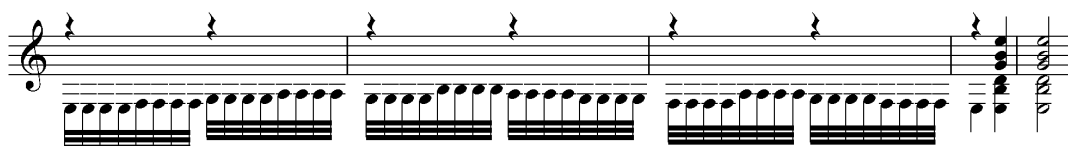
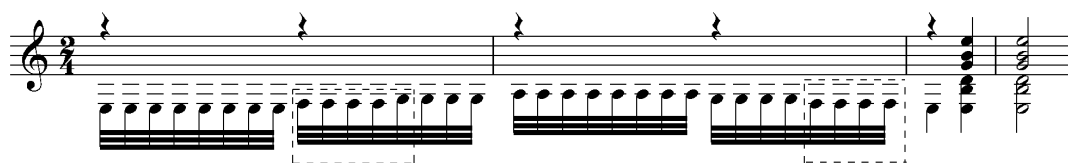
FIGURA 71 - Parte B de *Independência*.

Nota-se que este segmento baseia-se somente na articulação dos dois primeiros graus da escala de *Mi frígio*, caracterizando de forma inequívoca a sonoridade do modo (*I - IIb*):

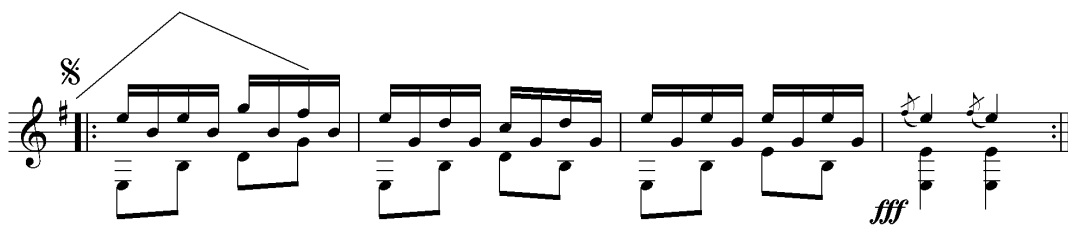
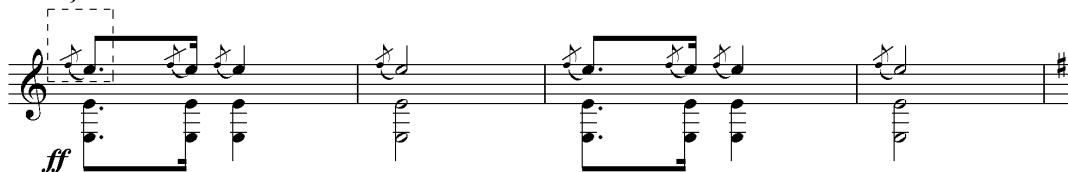
FIGURA 72 - Modo *frígio*.

Ainda em *Independência* ocorre um processo similar ao que ocorre em *Caravela*. No entanto, não há a inter-relação entre um cenário tonal e outro modal, por exemplo. Há uma mudança entre modos. Na introdução à Parte C, através das apojeturas, o compositor enfatiza a sonoridade de *Mi frígio* (*IIb* como grau característico). No momento em que entra no primeiro módulo da Parte C há a mudança para o modo de *eólio*. A mudança para este ocorre simplesmente pela alteração do segundo grau, ou seja, passa de um *IIb* para um *ii°*:

Final da Parte B (Mí frígio)



Introdução à Parte C



Modo eólio



FIGURA 73 - Parte C de *Independência*.

Na Parte D de *Pindorama* temos uma elaboração estritamente no modo *eólio* (Lá):

Lento

Lá *eólio*: C Am C Am C Am

Pedal

C Am

FIGURA 74 - Parte D de *Pindorama*.

O caráter modal é reforçado pelo compositor na medida em que a harmonização gira em torno dos graus I e III.

O modalismo na literatura violonística é bem freqüente. Na peça *Suite “In modo polonico”*¹⁵⁶, do compositor polonês Alexander Tansman (1897-1986), encontramos um cenário interessante. As três primeiras frases do *Entrée* trazem um exemplo de como Tansman faz uso da alternância entre o modo *dórico* e o *eólio* em ré (alterações no sexto grau):

¹⁵⁶ TANSMAN, Alexander. **Suite “in modo polonico”**. Paris: Max Eschig, 1968. Violão solo.

Moderato cantabile CIII

6^o en Ré

mf

i III IV v⁷ i

CIII

mf

C I CIII C I

i⁷ iv v⁷ i⁷ iv⁷ v⁷ i v⁷ i

f

FIGURA 75 - *Suite "in modo polonico"*.

No Brasil, o uso de modos é frequentemente evocado tanto por compositores-violonistas como não-violonistas. Em *Agogo*, Isaías Sávio explora de forma explícita o modo *mixolídio* em Ré:

CVII

mf marcato

energico

sim.

ff

p

f

FIGURA 76 - *Agogo* (comp.40-47).



FIGURA 77 - Redução (comp.40-47).

Geralmente, os compositores brasileiros fazem uso deste ambiente sonoro como meio de referencialidade cultural, geralmente ligada à música nordestina. Este é o caso de *Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira*¹⁵⁷, do compositor cearense Francisco Araújo (1949). Conforme Battistuzzo (2009),

[...] a influência da música nordestina é muito forte em Araújo devido à vivência de família, da experiência do convívio com seu pai, um poeta de cordel que gostava de cantar e de tocar,[...]” (BATTISTUZZO, 2009, p.39).

Além disso, “a música regional nordestina brasileira é marcadamente modal” (BATTISTUZZO, 2009, p.41). No excerto abaixo, temos um segmento fundamentado no modo *mixolídio* (Mi):



FIGURA 78 - Sonoridade *mixolídio* em *Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira* (BATTSTUZZO, 2009, p.161-167).

¹⁵⁷ In Battistuzzo (2009, p.161-167).

Para finalizar, vale destacar a peça *Prelúdio nº5 (Ponteado nordestino)*¹⁵⁸ do compositor César Guerra-Peixe. Nesta, que sugere um referencial extra-musical relacionado a *embolada* nordestina (CORRADI JÚNIOR, 2006, p.121)¹⁵⁹, o autor destaca de forma bastante explícita os graus característicos dos modos Lá *mixolídio* (7º grau menor), Ré *mixolídio* (7º grau menor) e, de forma sutil o 4º grau aumentado referente ao modo *lídio*:

¹⁵⁸ GUERRA-PEIXE, César. **Prelúdios nº 1,2,3,4 e 5**. Rio de Janeiro: Editor Arthur Napoleão, 1973. Violão solo.

¹⁵⁹ CORRADI JUNIOR, Cláudio José. **César Guerra-Peixe: suas obras para violão**. 2006. 255f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PRELÚDIO N.º 5
PONTEADO NORDESTINO
Para Viola ou Violão

GUERRA PEIXE

Allegretto

Lá mixolídio

Ré mixolídio

Ré lídio

Lá mixolídio

FIGURA 79 - Primeira página do *Prelúdio nº 5* (Ponteado nordestino).

Frente a este último cenário observado, podemos, até certo ponto, considerar que o compositor gaúcho buscou através das sonoridades *mixolídias*, em

peças como *Senzala* e *O mestiço*, os mesmos referenciais apresentados nas peças *Agogo* (Sávio), *Rapsódia sobre temas de Humberto Teixeira* (Araújo) e *Prelúdio nº5* (Guerra-Peixe), ou seja, a referencialidade a determinados elementos culturais brasileiros. Em última análise, o próprio título *Suite da epopéia brasileira – peças características* relacionado ao *processo metafórico* destacado na análise das características extra-musicais, justificam estas colocações.

2.6. Análise estrutural

A obra de Delsuamy Vivekananda não apresenta normas composicionais próprias relacionadas, por exemplo, a padrões melódicos e harmônicos que possam ser categorizados numericamente. Nem mesmo ocorrem seqüências capazes de serem consideradas funcionalmente dentro de sua maneira de compor.

Por outro lado, em seu modo de proceder, surgem processos bastante recorrentes. A característica que mais chama atenção diz respeito às movimentações que convergem ou giram em torno de poucas notas estruturais. Mais especificamente, a maneira como o compositor articula as estruturas de suas peças refuta os processos melódicos fundamentados em padrões como 5-4-3-2-1, 3-2-1, 3-2||3-2-1, etc.

Este tipo de procedimento vai ao encontro do que Salzer (1952, p.62-64) chama de *notas retidas* (*notas retenidas*). Em suma, tratam-se de melodias em que o movimento de um ponto estrutural a outro é retardado em larga escala. No caso específico da obra de Vivekananda, muitos segmentos retêm uma única nota estrutural. Outro aspecto muito recorrente, e que está ligado ao processo de retenção de notas estruturais, está na manifestação de várias *transferência de registro*.

Na Parte A da peça *A corte* a movimentação geral gira em torno da nota Lá3:

FIGURA 80 - Parte A (comp.1-6) de *A corte*.

Este tipo de articulação pode estar intimamente ligado ao próprio processo de digitação. Nota-se que no último gráfico está indicada a 1ª corda do instrumento como elemento de condução da estrutura da voz principal. As notas Lá3 e Mi3 estão sempre apoiadas por esta corda.

Em *Recordando os pagos*, também temos um cenário onde cada parte da peça apresenta estruturas que sustentam uma só nota. Na Parte B, por exemplo, o prolongamento da nota Lá é realizado através de uma *prg-5* que se dirige à ela:

FIGURA 81 - Parte B (comp.12-19) de *Recordando os pagos*.

Ao observarmos essa estrutura juntamente com a linguagem do instrumento, veremos que as vozes são conduzidas através das mesmas cordas. Este aspecto torna-se importante na medida em que se verifica claramente o processo composicional intimamente ligado ao ato de condicionar uma estrutura musical a um padrão de digitação tão comum àqueles que dominam a técnica do violão:

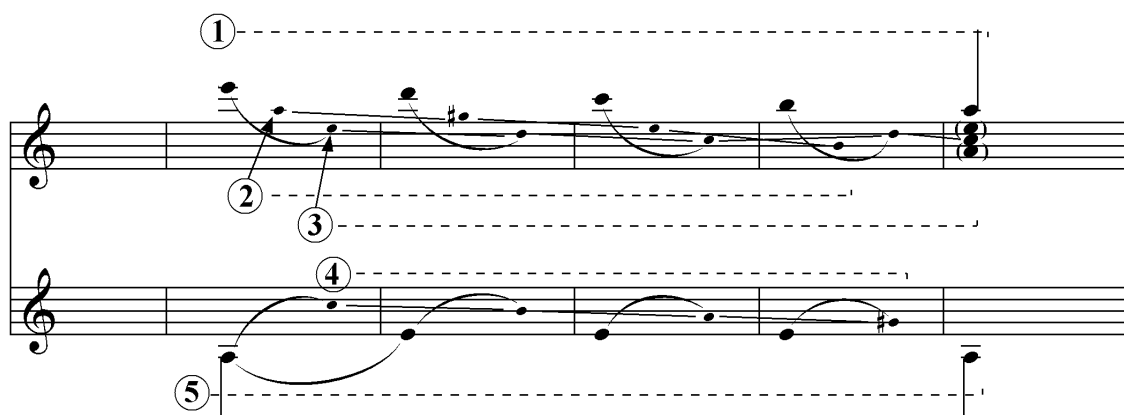


FIGURA 82 - Condução de vozes na Parte B (comp.12-19) de *Recordando os pagos*.

Na Parte B de *A corte*, assim como na Parte A, também temos a prolongação de uma só nota: Lá2. Esta é retardada pela retenção da nota Mi3. Conforme ocorre na Parte B de *Recordando os pagos*, ao final surge uma *prg-5* que converge para a nota Lá2:

The image displays a musical score for Part B (comp. 7-12) of *A corte*. The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The second staff is enclosed in a thick black rectangular box and contains a complex melodic line with many slurs and ties. The third staff shows a melodic line with a long slur spanning across the measures, and a dashed line below it indicating a harmonic progression. The harmonic progression is labeled with Roman numerals: I, V⁷, and I.

FIGURA 83 - Parte B (comp.7-12) de *A corte*.

Também aqui, nota-se o mesmo processo de condicionamento da estrutura musical à utilização das mesmas cordas:

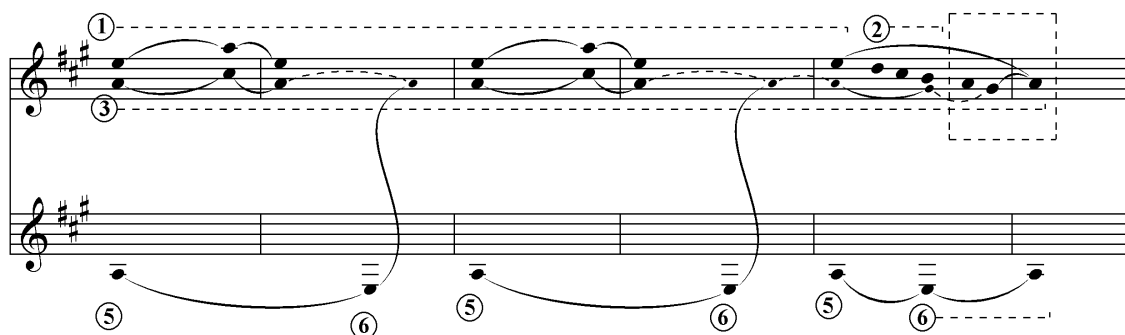


FIGURA 84 - Condução de vozes na Parte B (comp.12-19) de *A corte*.

O mesmo processo de movimentos em torno de poucas notas estruturais através da mesma tessitura também é encontrado no contexto modal (*eólio*) da Parte D de *Pindorama*. A nota Mi é retida por movimentos em torno de si própria. Toda a estrutura converge para a nota Dó. Nota-se que o panorama estrutural é praticamente o mesmo nas duas seções da Parte D :

Lento

The musical score is written for a voice and piano. The tempo is marked 'Lento'. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment line starts with a bass clef and a key signature of one flat. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line continues the melody from the first system. The piano accompaniment line continues the accompaniment from the first system. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

FIGURA 85 - Parte D (comp.59-76) de *Pindorama*.

Em um contexto *mixolídio*, a Parte C de *O mestiço* apresenta um processo semelhante ao que ocorre na Parte D de *Pindorama*. Desta vez, todos os movimentos convergem para a nota estrutural Mi3:

The image displays a musical score for Part C, measures 16 through 31, of the piece 'O mestiço'. The score is written for two staves, both in the key of D major (indicated by two sharps) and in 2/4 time. The first system (measures 16-20) features a complex melody in the upper staff with frequent eighth-note patterns and a steady bass line in the lower staff. The second system (measures 21-25) shows a more melodic upper staff with some rests and a lower staff with long, sweeping lines and ties. The third system (measures 26-31) returns to a more active melody in the upper staff, ending with a double bar line and repeat dots. The lower staff continues with long, flowing lines and ties.

FIGURA 86 - Parte C (comp.16-31) de *O mestiço*.

Nas peças tonais de Vivekananda não se apresentam processos modulatórios. Em todos os segmentos, a manutenção da região tonal é uma constante. Dentro deste panorama, surgem as *transferências de registro*, que além de se caracterizarem como um recurso de prolongamento, também trabalham no sentido de estabelecer planos (tessitura) distintos de articulação.

Na seção *c* da Parte C de *Brasília* temos a nota Lá como único elemento estrutural, retido tanto através de movimentos em direção e a partir dela, como também através da *transferência de registro*:

The image displays a musical score for three staves, all in G major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The top staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including a trill (TR) marked above a note. The middle staff also has a treble clef and contains a melodic line with a trill (TR) marked above a note. The bottom staff has a treble clef and contains a long melisma (a single note held for a long duration) marked with a long horizontal line above the staff. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs (double bar lines with dots) in the middle and bottom staves.

FIGURA 87 - Seção c da Parte C (comp.78-89) de *Brasília*.

Na mesma peça também encontramos o mesmo panorama na CODA. A nota Lá é prolongada através de movimentos ao redor de si mesma, bem como através de *transferências de registro*. Vale destacar que na primeira mudança de registro ocorre uma *superposição*, colocando a própria nota estrutural em evidência na topografia musical. A função de dominante que pode ser atribuída ao VIb (acorde de Fá maior) é reforçada na medida em que também se manifesta linearmente:

The image displays a musical score for the Coda of the piece *Brasília*, spanning measures 154 to 176. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff shows a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom staff provides a detailed view of the vibrato (Vib) section, with a thick black bar above the staff indicating the sustained pitch. The vibrato is marked with 'TR' and 'I' (for initial) and 'VIb' (for vibrato). The notation includes various ornaments and trills, with dashed lines indicating the vibrato's range. The piece concludes with a final chord.

FIGURA 88 - CODA (comp.154-176) de *Brasília*.

A Parte B de *Caravela* está na tonalidade de Lá maior. A leitura linear mostra o delineamento do próprio acorde de tônica. Nota-se que novamente a tendência estrutural converge para uma só nota: Lá.

Allegro

The musical score is written in A major (three sharps) and 2/4 time. It is marked **Allegro**. The first system consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a repeat sign and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with dotted half notes and eighth notes. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melody, ending with a trill (TR) and a repeat sign. The lower staff continues the bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat sign.

I **V //**

The image displays a musical score for two staves, measures 18-50 of the piece 'Caravela'. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff features a melody of eighth notes, often beamed in pairs, with a dotted quarter note at the end of each measure. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, primarily using half notes and quarter notes, with some measures containing longer note values and ties. A thick black horizontal bar is placed between the two staves. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth measure.

I

FIGURA 89 - Parte B (comp.18-50) de *Caravela*.

O primeiro segmento parte da nota Lá3 para Mi4. Após, por *transferência de registro*, atinge Mi3. Estabelecida esta última, começa o segundo segmento, o qual trabalha com reiteraões tanto das outras notas do acorde de Lá maior, como também da própria nota Lá2. O terceiro e último segmento delinea novamente o acorde de tônica. No final, toda estrutura da Parte B repousa sobre Lá1.

Em uma visão panorâmica, nota-se que a Parte B articula duas *transferências de registro*, trabalhando com uma grande extensão no que diz respeito à tessitura do instrumento:

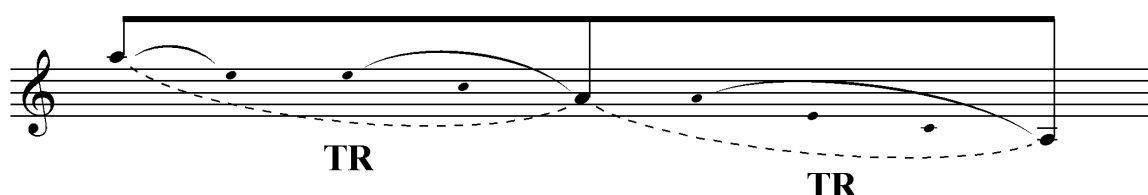


FIGURA 90 - Resumo da Parte B (comp.18-50) de *Caravela*.

Nos segmentos não-tonais, o mesmo cenário se apresenta. Na Parte A da mesma peça, temos uma estrutura que é articulada através do arpejamento do mesmo acorde: Lá maior com sétima menor e nona maior. Neste contexto modal (*mixolídio*), a estrutura fundamenta-se na retenção da nota Mi3, a qual é prolongada ainda por uma *transferência de registro*. Após a retomada da tessitura anterior, a nota Dó# atua como elemento de repouso:

Andante

The musical score is divided into two systems. Each system consists of a piano (p) staff and a violin (v) staff. The tempo is marked **Andante**. The piano part in both systems features a continuous eighth-note triplet pattern, with a sustained bass note (half note) indicated by a fermata. The violin part in both systems features a melodic line with a long, expressive slur and a repeat sign. The first system's violin part ends with a repeat sign, and the second system's violin part also ends with a repeat sign. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

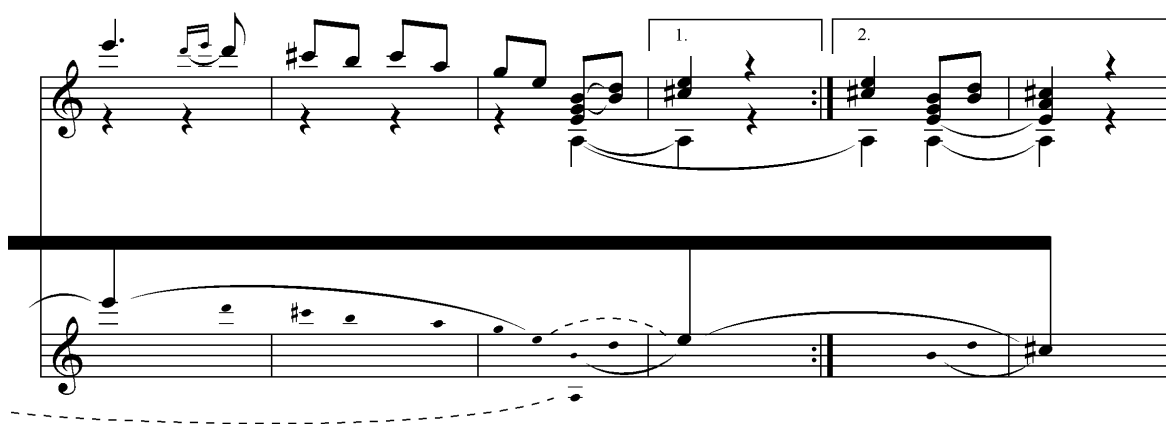


FIGURA 91 - Parte A (comp.1-18) de *Caravela*.

Em *Independência*, podemos extrair alguns outros exemplos. Na seção *b* da Parte B, a nota Si2 trabalha como elemento de retenção, sendo prolongada através de *arpejos* e *bordaduras*. No quarto compasso desta estrutura, a qual é repetida três vezes, surge uma espécie de *superposição*¹⁶⁰, onde a nota Fá sobrepõe-se à tessitura anterior. Somente no final há um movimento por *saltos consonantes* que convergem para Fá2 (nota que começa a próxima seção):

¹⁶⁰ Trata-se de um tipo de *transferência se registro* em que uma nota correspondente às vozes internas sobrepõe-se à voz principal (FRAGA, 2009, p.53-54; SALZER, 1952, p.141-143).

5

5

5

Superposição

i

IIb

5

5

5

Superposição

i

IIb

The image displays a musical score for two staves, labeled 'i' and 'IIb'. The top staff, labeled 'i', is in 2/4 time and features a series of chords and eighth-note patterns, with some measures marked with a '5' indicating a fifth. The bottom staff, labeled 'IIb', is in 2/4 time and features a series of chords and eighth-note patterns, with some measures marked with a '5' indicating a fifth. A thick horizontal line separates the two staves. The score is written in black ink on a white background.

FIGURA 92 - Parte B (b) (comp.7-19) de *Independência*.

A Parte C (c) de *Independência* encontra-se em um contexto relacionado ao modo *eólio*. No primeiro segmento, a nota Mi3 é prolongada através de movimentos ornamentais em torno de si mesma. No segundo segmento, o movimento parte de Si2. Através da *transferência de registro* - a qual prolonga Si2 - chega-se à nota estrutural de toda a seção c: Mi3. O terceiro segmento nada mais é do que o segundo variado. Ao final, ocorre uma espécie de *sufixo*, delineando o acorde de Mi menor:

The image displays a musical score for two staves, measures 55-70 of the piece 'Independência'. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplets section marked 'fff'. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with slurs and a trill marked 'TR'. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 55-60, and the second system covers measures 61-70. The bottom staff has a dashed line below it, and the top staff has a dashed line above it.

FIGURA 93 - Parte C (c) (comp.55-70) de *Independência*.

As amostras apresentadas acima delineiam um panorama que manifesta de forma clara como Delsuamy Vivekananda organizava suas idéias composicionais do ponto de vista estrutural. Trata-se de um padrão geral que fundamenta-se através de poucas notas estruturais. Em muitos casos, somente uma.

Este panorama, a nosso ver está diretamente relacionado à maneira como o compositor estabelece e organiza os elementos de superfície. Por exemplo, conforme visto no tópico referente aos processos motivicos, não há desenvolvimentos dos elementos motivicos. Somente variações que nada mais são do que repetições. Aliado ao fato de que nas peças tonais não há modulações, por exemplo, este cenário reforça-se cada vez mais.

Outro aspecto a ser observado aqui é que a maneira de proceder do compositor é a mesma, tanto em contextos tonais como modais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, seria importante destacar aqui alguns objetivos específicos que foram alcançados através deste trabalho. O primeiro deles diz respeito ao registro de aspectos da trajetória profissional de Delsuamy Vivekananda, fazendo conhecer parte da história profissional de um violonista, professor e compositor ainda desconhecido do meio acadêmico e não-acadêmico. Além disso, o levantamento feito em matérias de jornais tornou-se importante na medida em que proporcionou o preenchimento de uma pequena lacuna na história do violão brasileiro, bem como mostrou que há farto material sobre este músico.

Outro objetivo diz respeito ao catálogo de composições. Não somente as partituras encontradas se tornam importantes. As informações colhidas acerca das peças não-encontradas podem futuramente direcionar novas pesquisas de campo. Sendo assim, acreditamos que esta atividade de nosso trabalho foi de grande importância.

Analisar a obra de Vivekananda no âmbito da produção composicional brasileira para violão nos colocou frente a um universo vasto. Acreditamos que isso ocorra, além de outras coisas, principalmente pelo fato de que o violão de “concerto” no Brasil teve suas bases fundamentadas através da difusão da conhecida “Escola de Tárrega”. São vários exemplos a respeito disso. Conforme Norton Dudeque (1994), “um dos precursores do violão moderno no Brasil foi Joaquim Santos (1872-1935) ou Quincas Laranjeiras [...] que nos últimos anos de sua vida dedicou-se a ensinar o violão pelo método de Tárrega” (DUDEQUE, 1994, p.102). Além disso, em 1917, a espanhola Josefina Robledo, a qual foi aluna de Tárrega, ao realizar uma tournée no Brasil também atuou como professora, disseminando as premissas de tal escola (DUDEQUE, 1994, p.102). As edições da revista *O violão* (1928-1929) também apontam para o mesmo cenário através dos vários artigos com exercícios atribuídos ao violonista espanhol.

Através da formalização do ensino do instrumento baseado nestes princípios técnicos, visualiza-se, portanto, um elemento cultural importante para o violão dito “brasileiro”. Se observarmos atentamente, obras de violonistas como João Pernambuco (1883-1947), Dilermando Reis (1916-1977), além de tantos outros, são consideradas como brasileiras sob vários aspectos. No entanto, apresentam modos

de estruturação, articulação, ornamentação, etc, extremamente parecidos aos que ocorrem nas obras de Francisco Tárrega, por exemplo. Isso nos coloca diante de uma via pela qual a música para violão no Brasil passou.

No tópico referente às *características extra-musicais*, fica claro que a obra do compositor gaúcho dialoga diretamente com um universo onde o caráter programático dos títulos das peças era uma constante entre os mais variados violonistas-compositores, tanto brasileiros como estrangeiros. Ao tratarmos dos *recursos idiomáticos*, também deparamo-nos com cenário semelhante. A maneira como Vivekananda se utiliza dos variados recursos, dialoga com as obras de autores como Tárrega, Barrios, Saleiro, dentre outros. Por outro lado, no que diz respeito à utilização de paralelismo de acordes, também encontra um referencial na obra violonística de Heitor Villa-Lobos.

Nas análises de superfície (*forma, processo motivico e modalidade*) o cenário é semelhante. A novidade, em termos estilísticos, fica por conta da manipulação de sonoridades modais, que no âmbito da produção composicional brasileira são bastante utilizadas.

As análises estruturais, circunscritas à obra de Delsuamy Vivekananda, apontam para um compositor que não estava interessado em articular estruturas musicais muito amplas, ou mesmo pré-concebidas. A leitura dos gráficos mostra estruturas que não se utilizam de um amplo espaço musical. Esta característica pode estar estreitamente relacionada à motivação composicional discutida no tópico *características extra-musicais*. O *processo metafórico* parece ser mais arbitrário do que a busca pela articulação de estruturas objetivas. Este aspecto reforça a imagem de um compositor muito mais ligado às tendências *programáticas*.

Por fim, acreditamos que este trabalho torna-se importante na medida em que:

- abre uma nova perspectiva para pesquisas futuras sobre aspectos que rodeiam o próprio nome de Delsuamy Vivekananda Medeiros, como o violão no Brasil e Rio Grande do Sul;
- através da análise estilística, conheçamos um pouco da composição de mais um violonista-compositor brasileiro.

Este tema em específico está longe de ser esgotado.

REFERÊNCIAS

1. Livros:

ANTUNES, Jorge. **Sons novos para o piano, harpa e o violão**. Brasília: Editora Sistrum, 2004.

APPEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 8 ed. Cambridge: The Beiknap Press of Harvard University Press, 1974. 951p.

CALDAS, Pedro Henrique. **História do Conservatório de Música de Pelotas**. Pelotas: Semeador, 1992.

CRAVERO, David Ortega (Ed.). **Diccionario español-portugues**. Barcelona: Editorial

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL: **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981. p.1334.

FRAGA, Orlaldo. **Progressão Linear: uma breve introdução à teoria de Schenker**. Curitiba: [não publicado], 2009.

GREEN, Douglass. **Form in tonal music: an introduction to analysis**. USA: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

MEYER, Leonard. **Style and music: theory, history, and ideology**. Chicago: University of Chicago, 1996.

OLIVEIRA, Sílvio de; VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão**. Porto Alegre: Nativismo Ed., 2006.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Musi Med, 1984.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del siglo XX**. Trad. Alicia Santos Santos. Madrid: Real musical, 1985.

PISTON, Walter. **Armonía**. Revisada e ampliada por Mark DeVotto. Espanha: Span Press Universitaria, 1998.

PISTON, Walter. **Harmony**. London: Victor Gollancz Ltd, 1959.
Ramón Sopena, S.A., 1966.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALZER, Felix. **Audición estructural: coherencia tonal en la música**. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor, 1952.

SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music**. New York: Dover Publications, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

STOVER, Richard D.. **Six silver moonbeams: The life and times of Agustín Barrios Mangoré**. Clovis: Querico Publications, 1992.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Labor, 1982.

2. Dissertações e teses:

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. 164f. Dissertação (Mestrado em Musicologia)-Universidade de São Paulo, São Paulo.

BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. 2009. 172f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.

CORDEIRO, Alessandro B. **A Obra para Violão Solo de Dilermando Reis: Transcrição de Peças não Publicadas e Revisão das Publicações a partir de Fontes Primárias**. 232f. Goiânia 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia.

CORRADI JUNIOR, Cláudio José. **César Guerra-Peixe: suas obras para violão**. 2006. 255f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ESTEPHAN, Sérgio. **Viola minha viola: a obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo**. 2007. 255f. Tese (Doutorado em História)-Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. **O compositor Isaías Sávio e suas obras para violão**. 2001. 273p. Dissertação (Mestrado em Música) – USP, São Paulo, 2001.

PEROTTO, Leonardo Luigi. **A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas**. 2007. 479f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia.

PRANDO, Flavia Rejane. **Othon Saleiro: um Barrios brasileiro?**. 2008. 248f. Dissertação (Mestrado em Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

QUARANTA, Daniel. **Considerações sobre processos composicionais na criação musical**. 2002. 172f. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro.

3. Artigos em periódicos (científicos, revistas, livros, dicionários):

[Autoria desconhecida]. O violão nas sociedades de radio. **O Violão**. Rio de Janeiro, n. 1, [s/p], dez. 1928.

ANTÔNIO, Paulo. Sávio homenageado em Porto Alegre. **Violão e Mestres**. São Paulo, n.9, p.27-28, 1968.

BERNSTEIN, Guilherme. Os Choros e as Bachianas como princípios composicionais. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n.29, p.21-28, 2009.

CASTAGNA, Paulo & SCHWARZ, Werner. Uma bibliografia do violão brasileiro 1916-1990. **Revista Música**, São Paulo, v.4, n.2, p.190-218, nov. 1993.

JAFFEE, Michael. Harmony in the solo guitar music of Heitor Villa-Lobos. **Guitar Review**. New York, n. 29, pp. 18-22, 1966.

NODEL, Brian. Villa-Lobos and the guitar. **Guitar Review**, New York, p.21-25, 1988.

PEROTTO, Leonardo Luigi. Violonistas-compositores: aspectos da índole criativa e da conjunção interpretativa nas obras para violão. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, 2007, São Paulo. **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. São Paulo: IA-UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_LLPerotto.pdf>.

SAGE, Jack; FRIEDMANN, Susana; HICKMAN, Roger. Romance. In: **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. V.21. New York: Oxford Press, Inc. 2001, pp.570-576.

SOUZA, Márcio de. 1968: o violão chega à faculdade. **Assovio**. Porto Alegre, n. 7, p. 5, mar. 2001.

SOUZA, Márcio; PORTO, Patrícia Pereira. Violonistas. In: NOGUEIRA, ISABEL PORTO (Org.). **História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

VETROMILLA, Clayton Daunis. O violão na música erudita brasileira: sobre duas obras inscritas no I Concurso FUNARTE/IRMÃOS VITALE (1978/1979). **Cadernos do Colóquio [do] Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO**, n.1, p.1-8, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/449/534>>.

WOLFF, Daniel. Aperfeiçoando a execução do tremolo. **Assovio**, Porto Alegre, v.1, n.4, p.11, 2000.

4. Matérias de jornais:

AULAS de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 26 jun. 1965.

CONCÊRTO de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 6 jul. 1966.

D. VIVEKANANDA Na PRH-4, Hoje. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 18 out. 1963.

DELSUAMY atuou na PRH-2 e na TV-Piratini: P.ALEGRE. **Diário Popular**, Pelotas, p.4, 14 jul. 1960.

DELSUAMY vivekananda atuará, hoje, na rádio 'el espectador'. **Diário Popular**, [s/p], 12 jun., 1965.

DELSUAMY Vivekananda foi apaludido de pé: recitais – Seguiu, hoje, para Montevideu. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 6 jun. 1965.

DELSUAMY Vivekananda vai ao Rio: vários concertos. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 2 nov. 1986;

DELSUAMY Vivekananda, 5ª feira, nos estúdios da rádio Cultura. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 10 set. 1963;

FACULDADES Integradas Moacyr Bastos inaugura Teatro dia 8 com Vivekananda. **Jornal Patropi**, [Campo Grande-RJ], [s/p], 7 nov. 1986;

HOJE às 22,35 hs, pela Rádio Cultura Meia Hora De Guitarra Pura, Com Delsuamy Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 12 set. 1963;

HOJE o recital de violão de Delsuamy Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 18 jun. 1963;

HOJE, em Rio Grande: Delsuamy volta à cena, com seu violão clássico. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 7 abr. 1983;

MÚSICA: recital de violão. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 21 jun. 1963;

NOTAS de arte: Vivekananda Medeiros. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 3 jul. 1960.

RECITAL de violão: prof. Delsuamy Vivekananda hoje no Teatro Sete de Abril. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 24 nov. 1965.

SÓL. Música: Recital de violão. **Diário Popular**, Pelotas, 21 jun. 1963. [s/p].

SÓL. O próximo recital de Vivekananda. **Diário Popular**, Pelotas, 24 out. 1965. [s/p].

UMA guitarra em delírio de D. Vivekananda completa hoje 8 meses com programa especial. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 7 nov. 1965.

VIOLÃO por música. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 9[, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 26, 30, 31, jan. e 1^º], fev. 1963.

VIOLÃO: D. Vivekananda na PRH-4, hoje. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 18 out. 1963;

VIOLÃO: recital de Vivekananda, hoje, no C. Fica aí. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 2 jun. 1965;

VIVEKANANDA brilha no Rio: terá novos concertos, breve. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 15-16 nov. 1986.

VIVEKANANDA em magistral apresentação na Fundapel. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 9 out. 1983;

VIVEKANANDA na rádio Tupancy: “Uma guitarra em delírio”. **Diário Popular**, Pelotas, [s/p], 27 jul. 1965.

5. Programas de concerto:

Delsuamy Vivekananda, Auditório da Escola Técnica Federal de Pelotas, 22 de setembro de 1984.

DELSUAMY Vivekananda, Auditório do Colégio Municipal Pelotense, 21 de setembro de 1983.

RECITAL de Violão – Delsuamy Vivekananda, Conservatório de Música, Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, 1968.

RECITAL de Violão – Delsuamy Vivekananda, Teatro Gonzaga, 6 de julho de 1966.

RECITAL de Violão – Delsuamy Vivekananda, Theatro Sete de Abril, 24 de novembro de 1965.

RECITAL de violão com Delsuamy Vivekananda, Auditório do Colégio São José, 3 de junho de 1965.

RECITAL de violão: Delsuamy Vivekananda, Auditório do Conservatório de Música, 19 de dezembro de 1968.

SEMANA de Pôrto Alegre: Recital de violão à cargo de Delsuamy Vivekananda, [sem local], [1966].

6. Cartas, certificados:

[Antônio Crivellaro], Diretor Presidente do Liceu Musical Palestrina. Carta escrita no dia 1^º de agosto de 1969.

Antônio Crivellaro, Diretor Presidente do Liceu Musical Palestrina. Certificado emitido no dia 31 de julho de 1974.

Isaías Sávio. Carta escrita em Porto Alegre no dia 1º de agosto de 1969.

7. Mensagens Pessoais:

BARBOSA-LIMA, Antônio Carlos. **Pergunta respondida**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <drmedeiros25@yahoo.com.br> em 7 jul. de 2009, às 7:30:54 PM.

ESCANDE, Alfredo. **Pergunta respondida**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <drmedeiros25@yahoo.com.br> em 30 Jun. 2009, às 23:01:55.

8. Partituras e métodos:

BARRIOS, Agustin. **Aconquiya**. In: Music for guitar: A. Barrios Mangoré. Volume 3. Revisada por Jesús Benitez R.: 1977 [data de edição]. [Tóquio]: Zen On Music Company, 59p. Violão solo.

BARRIOS, Agustin. **Confesión (Romanza)**. In: Music for guitar: A. Barrios Mangoré. Volume 1. Revisada por Jesús Benitez R.: 1977 [data de edição]. [Tóquio]: Zen On Music Company, 60p. Violão solo.

BARRIOS, Agustin. **Estudio de concierto nº1**. In: Music for guitar: A. Barrios Mangoré. Volume 2. Revisada por Jesús Benitez R.: 1977 [data de edição]. [Tóquio]: Zen On Music Company, 83p. Violão solo.

GUERRA-PEIXE, César. **Prelúdios nº 1,2,3,4 e 5**. Rio de Janeiro: Editors Arthur Napoleão, 1973. Violão solo.

POWELL, Baden. **Último Porto (II)**. In: Baden Powell Songbook Vol.2. 1974 [data de editoração]. Darmstad: Tonos, 23p. Violão solo.

ROCH, Pascual. A modern method for the guitar (School of Tárrega) – Volume II. New York: Schirmer, 1921.

SÁVIO, Isaías. **Agogo**. In: Cenas brasileiras. [s/d]. San Francisco: GSP, 25p. Violão solo.

SÁVIO, Isaías. **Efeitos violonísticos e modo de execução dos ornamentos musicais**. São Paulo: Ricordi, 1973.

TANSMAN, Alexander. **Suite “in modo polonico”**. Paris: Max Eschig, 1968. Violão solo.

TÁRREGA, Francisco. **Gran Jota Aragonesa**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980 [data da edição], 8p. Violão solo.

VILLA-LOBOS, Heitor. **12 Estudos**. 1953. Paris: Max Eschig. Violão solo.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Cinco Prelúdios**. 1954. Paris: Max Eschig. Violão solo.

OBRAS CONSULTADAS

1. Livros:

FORTE, Allen; GILBERT, Steven. **Introducción al análisis schenkeriano**. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor, 1992.

_____. **Introduction to Schenkerian Analysis: Form and Content in Tonal Music**. New York: Norton, W. W. & Company, 1982.

FRAGA, Orlando. **Dez estudos simples para violão de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa**. Curitiba: DeArtes–UFPR, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. **Funções estruturais da harmonia**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

2. Teses e dissertações:

SOUZA, Iracele A. Lívero de. **Louvação à Eunice: Um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda**. 2009. 570f. Tese (Doutorado em Música) - IA, UNICAMP, Campinas.